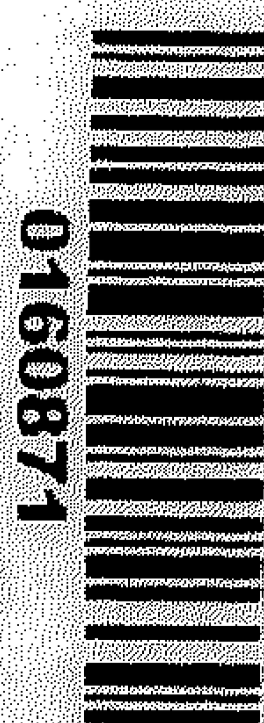
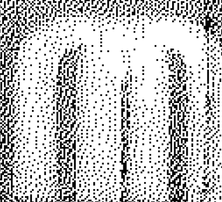
سيتن لويد

فن الشرق الادنى القديم

ترجمة محمد درويش





دار المأمون

فن الشرق الأدنى القديم

دار المأمون

فن الشرق الادنى القديم

تأليف
سيتن لويد

ترجمة
محمد درويش

دار المأمون للترجمة والنشر
بغداد - ١٩٨٨

The Art of the Ancient Near East — فن الشرق الادنى القديم

Seton Lloyd — سيتن لويد

دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد (١٤٢) لسنة ١٩٨٨
توجه المراسلات الى :
دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد ـ الجمهورية العراقية
ص . ب : ٨٠١٨
تلكس : ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة ـ بغداد
مترجم عن الانكليزية

المحتوى

مقدمة المترجم

يقول (ولْ ديورانت) في مقدمة الجزء الثاني من المجلد الاول من كتابه (قصة الحضارة) : «ان الآريين لم يُشيدوا صرح الحضارة ، بل اخذوها عن بابل ومصر ، وان اليونانيين لم يُنشئوا الحضارة انشاء لان ما ورثوه منها اكثر مما ابتدعوه . وكانوا الوارث المدلل المتلاف لذخيرة من الفن والعلم مضى عليها ثلاثة الاف من السنين ، وجاءت الى مدائنهم مع مغانم التجارة والحرب . فاذا درسنا الشرق الأدنىٰ وعظمنا شأنه فانّا بذلك نعترف بما علينا من دين لمن شادوا بحق صرح الحضارة الاوروبية والامريكية ، وهو دين كان يجب ان يؤدىٰ منذ زمن بعيد» .

من هذا المفهوم ينطلق الكاتب (سيتن لويد) ليقدم في كتابه (فن الشرق الأدنىٰ القديم) عرضاً شاملاً لحضارة الشرق الأدنىٰ مؤكداً ، بالدراسة والتحليل ، انه في الوقت الذي ازدهرت فيه حضارة وادي الرافدين ووادي النيل كانت اوروبا على مفترق الطرق تحبو حبواً الى الحضارة تتلمس طريقها الى الحياة السياسية والفنية والاجتماعية التي تمكنت اسبابها وتوفرت وسائلها لسكان وادي الرافدين والنيل . وكان لابد ان تمضي حقب طويلة قبل ان تظهر في سماء الاغريق تلك البوادر التي آذنت بميلاد حضارة كبرى عدّها التاريخ من معجزاته .

يضاف الى ذلك ان حضارة وادي الرافدين ، على سبيل المثال ، هي احدى الحضارات القديمة القليلة التي اطلق عليها المؤرخ الشهير (آرنولد توينبي) مصطلح الحضارة الاصلية او الاصيلة وهي الحضارة التي لم تنشأ عن حضارة سبقتها ، بل نشأت وتطورت منذ عصور ما قبل التاريخ وهي قليلة العدد في تاريخ الانسان ولن يتكرر ظهورها عند البشر على اغلب الاحتمالات وفي مقدمتها حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل .

ويشير (لويد) ان اقدم استيطان حضري في السهل الرسوبي في جنوبي العراق يرجع الى الالف الخامس قبل الميلاد في الموقع المعروف بالعبيد او اريدو قرب بابل وهو يمثل بداية تاريخ العراق القديم في وادي الرافدين. وقد دلت التنقيبات في العراق ايضاً على ان حضارة العبيد هذه وجدت آثارها في كل انحاء العراق. ويوضح ان اول كتابة صورية معروفة وأقدمها جاءت من كيش السامية. ولم تكن هذه الكتابة على الطين، بل منقوشة على الحجر لان الساميين الذين انحدروا من شمالي وادي الرافدين تعودوا النقش على الحجر المتوفر هناك، ثم تقدم فن الكتابة المسمارية في دور جمدة نصر وهو آخر دور من ادوار ما قبل الطوفان.

واذا كان (لويد) يقدم لنا عرضه الممتع والمثير للاهتمام في آن واحد لتلك الحقب التاريخية التي مر بها تطور الفنون عامة في بلاد الشرق الأدنى، فاننا يجب ان لا نغفل ان الانسان القديم في العصر الحجري القديم لم يعرف صنع الفخار على سبيل المثال. ولما تعلم صنعه كانت الاواني الفخارية من النوع الساذج البدائي الخالي من الزخرفة والالوان، وكان يصنع باليد حتى اكتشف دولاب الخزاف في اواخر العصر الحجري المعدني. واقدم فخار عراقي عثر عليه في قرية (جرمو) في شمالي العراق وهي اولى قرى العصر الحجري الحديث. اما الفخار في السهل الرسوبي فأقدم فخار عثر عليه في الموقع الأثري المسمى (تل العبيد). ويمثل هذا الدور اقدم دور للاستيطان في السهل الرسوبي.

ويؤكد الدكتور (مورتكات) في كتابه (تاريخ الشرق الأدنى القديم) ان اختراع الدولاب تم في الحقبة التي تشمل العصر الحجري المعدني الوسيط (٥٠٠٠ق.م.) أو دور العبيد الأول والعصر الحجري المعدني الاخير (٤٠٠٠ ـ ٣٥٠٠ ق.م.) او دور العبيد الثاني. ويقول: «حقاً ان صناعة الفخار حققت تقدماً تكنيكياً جباراً خلال هذه الحقبة باختراع الدولاب الذي كان يدار يدوياً ببطء». ويعتقد ان استعمال دولاب الخزاف في صنع الاواني الفخارية ظهر أول مرة في طور الوركاء الاخير.

ويؤكد (لويد) ايضاً ان الفن عموماً في بلاد الرافدين لم تسعفه مواده

الاولية من حجارة ومعادن . فقد كانت البلاد فقيرة بهما ولا سيما في الجنوب ، وكانت تستورد حاجتها منهما من البلاد الاخرى ، وما اشق ما كانوا يلاقون في جلب الحجارة ، غير ان فناني بلاد الرافدين استطاعوا بجهودهم الجبارة أن يخلقوا من احجار البازلت والاحجار الجيرية وحجر الديوريت الشهير بصلابته منحوتات آية في الفن طابعها الثقل المفرط والضخامة الهائلة . اما المعابد التي كشف التنقيب عن آثار الكثير منها في مدينة الوركاء وغيرها فتدلنا على أنها شيدت على أسس معمارية رائعة املاها العقل ، وقامت قواعدها على احجار جيرية حملت اليها من خارج المدن .

ويشير (لويد) الى ان هناك في بلاد الرافدين من المنجزات الفنية ما يؤكد ان الفنانين السومريين كان لهم السبق فيها ، وانهم كانوا بمثابة الاساتذة لمن خلفهم ، الا وهي تلك التماثيل الحيوانية التي كانوا يشكلونها من الطين ثم يضعونها في الافران . وللسومريين غير هذا تماثيل حيوانية من المرمر الشفاف والحجر الجيري ، وعلى الرغم من صغر حجمها ، الا ان لها قيمتها ولها شأنها . ولعل اهم ما يميز الفن السومري استخدام الفنان السومري الاحجار الملونة بخاصة باللون الابيض والاسود واللازورد . وهكذا تواءمت الزخارف الشبيهة بالفسيفساء لحليهم واشكالهم مع منهج تفكيرهم الذي كان منهجاً تحليلياً اكثر مما هو تركيبي .

لقد ألف (لويد) كتابه هذا وهو غير بعيد عن منطقة الشرق الأدنى ، بل بلاد الرافدين بخاصة . فهو استاذ في آثار جنوب غربي آسيا في معهد الآثار بلندن . وقد درس فن العمارة ثلاث سنوات وعمل مستشاراً في بعثة استكشافية في مصر ترك خلالها حقل العمارة وقضى فترة في (تل العمارنة). ثم انتقل الى العراق وبقي فيه ثمانية اعوام . وبعد ذلك توجه للعمل في التنقيبات في جنوبي تركيا لكنه عاد عام ١٩٣٩ الى العراق وعمل مستشاراً في دائرة الآثار العراقية حيث قضى فيها الاعوام العشرة اللاحقة بين التنقيب عن الآثار والعمل في المتحف العراقي .

محمد درويش

١٩٨٨

المقدمة

في عالم ملتبس القيم ، يعد الفن واقعاً مقبولاً ، والتأمل فيه من أعظم الامتيازات الموروثة . بيد ان مظاهره التاريخية ، على إختلافها وتعددها ، «انتابها الوهن جراء ظل الفكر السقيم» . لقد صرفت الاعوام الطويلة في دراسة بعض المراحل او الحركات غير المهمة نسبياً . وفي هذه الحالة ، فإن تاملاً قصيراً في الموضوع الذي توضحه هذه الصور جدير بإثارة اعجاب المرء بما يتمتع به من عظمة وتعقيد . واذا كان هذا الموضوع شانه شان اية دراسات اخرى مماثلة ، محدداً بالزمان والمكان ، فإن هذين العاملين يتمتعان بأهمية خاصة في الوضع الحاضر . فالمنطقة الجغرافية التي سنتعامل معها تعطينا صورة عن مغامرات الانسان الأولى والعظيمة في مجال التعبير الفني ، كما ان هذه الفترة من عصرنا شهدت معجزات من التطور الثقافي لا توازيها اية معجزة اخرى في تاريخ الانسان اللاحق .

ليس الفن وحده الذي تعود بداياته في الشرق الأدنى الى العصور السحيقة هو ما سنقوم بوصفه . فالعلم تلا ذلك بصورة لا تعرف الكلل بعد اختراع الكتابة . وحل الدين والفلسفة محل الخرافات . وفي غضون اقل من بضعة قرون اكتسبت الانسانية قوة التعبير الذاتي . وعرفت كيف تغني العالم بما تقدمه من ابداعاتها الخلاقة . انها قصة مدهشة من قصص الابداع العفوي تزداد روعتها جراء الزمن القصير نسبياً الذي تمت فيه مجمل التحولات . فقبل ان نسمع بالحضارة الاغريقية بألفي عام كان الانسان في الشرق الأدنى قد اطلع على مهارات الفهم العقلي . وعندما تحدث (سوفوكليس) عن اكثر انجازاتنا تقدماً وهي اللغة والتفكير الخاطف وطبائع اهل المدن فإنه كان يشير الى ارث لم يدرك مدى عراقته . كما اننا انفسنا لم ندرك ذلك حتى وقت متأخر نسبياً ، اذ لم يدرك احد بأية حال مدى التغيير

الذي ادخلته وجهة نظر المؤرخ في هذه القضايا في عصرنا الحالي .

فقبل نصف قرن كانت المعرفة الخاصة بتاريخ الشرق الأدنىٰ القديم ناقصة ، كما ان معظم الشواهد التي يمكن فهمها اليوم لم تكن معروفة .وفي عالم الفن ينبغي لنا ان نتذكر ان هذا الامر يتضمن ما يقرب من اكثر من نصف الآثار المصّورة في هذا الكتاب . ومن المفيد ايضاً ان نتذكر الرأي السائد في أواخر القرن الماضي في مثل هذه الاعمال التي جرى اكتشافها ومعرفتها مؤخراً . فالانصاب المصرية والنحت الآشوري البارز وغيرها من الآثار العريقة التي كانت شاخصة للعيان بحيث لا يمكن تجاهلها ، يُنظر اليها نظرة فضول اكثر منها نظرة اعجاب ، واعتقد الناس انها ، اسوة بالكتابات التي رافقتها وفكت مغاليقها مؤخراً ، ترتبط ارتباطاً مبهماً بتاريخ الانجيل ومغلفة عموماً بسحر العصور الموغلة في القدم . ولكن الاشكال ذات التعبير الفني والافكار الذهنية التي مثلتها ، بدت للعقول التي تثقفت بثقافة القرن التاسع عشر قديمة وغريبة ، بل بشعة كأنها نوع من (البداية الكاذبة) ـ او نوع من التطور غير الناضج او الناقص في الفن ـ لا ترتبط بأية حال بمكونات حضارتنا الحقيقية التي ارتبطت باليونان القديمة .

وفي يومنا هذا تغير كل شيء تغيراً شاملاً كما ان اشارتنا الى اليونان ذات دلالة خاصة من حيث الاخذ بنظر الاعتبار العوامل الرئيسة التي اسهمت في ذلك التغيير . فتفكيرنا يرتبط بتفكير الاغريق القدامى بخيط لا ينقطع من الموروث بحيث يمكن فهم كل وجه من اوجه حضارتهم تقريباً فهماً كاملاً .

اما بالنسبة الى الشرق الأدنىٰ القديم فالوضع يختلف اختلافاً كلياً والعكس هو الصحيح . فقد تجمع موروث لا بأس به من الآثار الادبية في موضوع حضاراته المختلفة ، بيد انها تعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على دراسة بقايا هذه الحضارات المادية التي اكتشفها علماء الآثار في القرن الماضي .

ويعتمد كل شيء من حيث المبدأ على علم الآثار ، اذ اننا اذا اردنا استخدام هذه العبارة بمعناها الاشمل ، فلابد ان تتضمن عندئذٍ الأنشطة المتعددّة لمهنة تتميز بتشعّب وظائفها وتنوع العاملين فيها حيث تتلخص اولى تلك الوظائف في توفير الدليل التاريخي ، وثانيتها في الاهتمام بتفسيره .

لقد قدم علم الآثار في الشرق الأدنىٰ في الواقع نوعاً من «العدسات» بدت من خلالها الحضارات القديمة اليوم واضحة للعيان ازاء مهادها الجغرافي والتاريخي الصحيح ، كما اصبحت معالمها اليوم اعمالاً فنية مشهورة . وفي ظل هذه الظروف فإن كاتب هذه السطور لا يحتاج كثيراً كي يعتذر لأنه في الواقع عالم آثار محترف .

وبعد ان اوضحنا هذا فإن تحفظاً مهماً يتعين ابداؤه في نوعية معرفتنا الجديدة المكتسبة وكمالها . والصور المنشورة في هذا الكتاب لا تمثل سوى مجموعة صغيرة من الاعمال الفنية جرى اختيارها اما لجمالها الواضح وإما لانها تحظى بأهمية خاصة اخرىٰ . ومن السهولة ان نضاعف هذه المجموعة ، وفي استطاعتنا ايضاً ان نزيد حجم المحتويات عدة مرات دون استنفاد الخيار او المصدر المتوافر لدينا . ولكن على الرغم من ذلك ، فإن مجمل الآثار القديمة القائمة التي اختيرت هذه الصور منها ليست سوى بقية من بقايا المصادفة ـ الصغيرة مجهرياً ـ ازاء الثروة الهائلة التي تراكمت في تلك العصور عند الشعوب القديمة التي ندرسها في هذا الكتاب ، ومن هذا الكم المتواضع نفسه من الآثار ، التي يضاف اليها بقايا صغيرة جداً من آدابها شكل الباحثون المعاصرون الحياة اليومية لتلك الشعوب ، وتطورها العقلي وسلوكها العام اضافة الى تاريخها الحقيقي تشكيلاً مبدعاً يمتاز بنفاذ البصيرة . ولكن على الرغم من ذلك . فإن خلاصاتها قد لا ينظر اليها بوصفها اكثر كمالاً او دقة من حجم الدليل الذي تستند اليه . أي انه لا يزال هناك الكثير مما نجهله عن تلك الشعوب القديمة . كما ان عدداً كبيراً من اعمالها الباقية حتى يومنا هذا لا نزال غير قادرين على فهمها ، على الرغم من ان الخلل في هذه الحالة يكمن عموماً في ظروف اكتشافها . وفي علم الاثار يعتمد الباحث في تفسيراته على شرح المنقب المتعلق بالظرف الذي عثر فيه على المادة . غير انهما يعانيان على حد سواء الاحباط بسبب المتاجرة بالآثار ممّا يدمّر قيمتها بوصفها وثائق . وربما سيخدم هذا كله توضيح الاسباب الكامنة وراء ضرورة وجود الاشارات الخاصة بالمواضيع الآثارية غالبـاً في مثل هـذه الاعمال والاّ اصبحت ذات علاقة مباشرة بتاريخ الفن . ومن المؤكد لو عدنا الان كما ينبغي لنا

الى فجر الحضارة في الشرق الأدنى والى بدايات الفن الاولى فإن بحثنا يتعين توجيهه خلال قنوات آثارية .

لقد جعلنا مؤرخو فترة ما قبل التاريخ نتعرف الى المراحل المتعاقبة التي مرّت بها مسيرة الحضارة : الانتقال من اقتصاد جمع القوت الى اقتصاد انتاج الطعام ، والمحاولات المتفرقة الاولى المبذولة في الزراعة المنظمة والثورة الخاصة بالعصر الحجري الحديث التي خلقت الحياة المنظمة عند الجماعات المستقرة بدلاً من الارتحال المحفوف بالمخاطر الذي يكتنف الوجود البدوي . وقد ساعد ذلك ايضاً في ظهور طبقات اجتماعية جديدة بين شعوب ذلك العصر . ومن امثلة ذلك الفنانون الذين كان عطاؤهم الخاص سبباً في اعفائهم من القيام بالاعمال الزراعية . او القصاصون والموسيقيون الذين تميزوا بموهبتهم في تحفيز أفكار الانسان عن نفسه . ثم إتحدّت بعد ذلك الكيانات القروية من اجل المساعدة المتبادلة او الحماية او الاعتراف بواحد من القرويين قائداً لهم . ولم تكن فكرة المدينة بامكانياتها التي تنطوي على مزيد من التعقيد ولا تنظيم دويلات المدن السياسي[1] بعيدين عن الاذهان في ذلك الوقت .

ويبدو ان الخطوات النهائية والحاسمة في تقدم الانسان من المراهقة في العصر الحجري الحديث الى البلوغ الكامل في التحرر الحضاري لم تعتمد على

---

١) دويلات المدن :

تعد دويلات المدن من اهم ما كان يتميز به عصر فجر السلالات السومري ، وهي مدن مستقلة كانت في الغالب في نزاع مستمر للاستحواذ على الاراضي الزراعية ومصادر الري التي اصبحت مصدراً للثروة و السلطان وعماد الازدهار والتطور الحضاري ، وهذا ماكان يحول دون توحيد هذه الدويلات تحت عرش واحد . واول محاولة في هذا السبيل اقدم عليها السومريون بزعامة (لوكال زاكيزي) وهو ابن آخر ملوك دولة (اوما) السومرية . ويرجح ان اباه كان من اصل سامي (اكدي) حيث تمكن من فتح (اوروك) وجعلها عاصمة له و اسس سلالة اوروك الثالثة في حوالي النصف الثاني من الالف الثالث قبل الميلاد (نحو ٢٣٥٥ ق .م .)ـ وقد حكم (لوكال زاكيزي) خمسة وعشرين عاماً حارب خلالها المدن الاخرى و استطاع توحيد قسم كبير من المدن الجنوبية تحت عرشه واخيراً فتح مدينة (لكش) وقضى على آخر ملوكها (اوركاجينا) وحاول توحيد البلاد وربطها بقانون مدني واحد ولكنه اخفق في تحقيق ذلك لان الموجات السامية ملأت البلاد قادمة من جزيرة العرب عن طريق سورية و الفرات . لذلك لم يكتب للسومريين النجاح في توحيد البلاد حتى ظهور (سرجون) الاكدي السامي على مسرح الاحداث فقضى على (لوكال زاكيزي) ووحد البلاد تحت سلطة مركزية . وبظهوره انتهى عهد دويلات المدن كما انتهى العهد السومري القديم .

مبادرات الأقليات البدائية حسب ، بل اعتمدت الى حد بعيد ايضاً على الاثر الذي خلقته الأشكال البيئية الخاصة . ان مكونات مجمل الظاهرة الغريبة في الواقع من شأنها ان تغدو سهلة التوضيح اكثر إذا استطعنا ان نعزوها الى العبقرية الموروثة عند بعض الجماعات العرقية الواضحة المعالم .

غير ان الامر ليس كذلك كما يتضح ما دام السومريون في بلاد الرافدين السفلى على سبيل المثال والحكام الاوائل في وادي النيل الذين يشاطرونهم شرف هذا الامتياز . كانوا يختلفون في النواحي العرقية وغيرها . ولهذا يتعين علينا ان نبحث عندئذٍ في القطرين نفسيهما عن بعض العوامل المشتركة التي ربما حفزت تطورهمَا السريع .

ففي الالفين الخامس والرابع قبل الميلاد لعبت بعض شعوب مرحلة ما قبل التاريخ الاصول المختلفة في الشرق الأدنى دوراً صغيراً لتحقيق المنجزات ، وكانت هذه الشعوب تبدو منتشرة في رقعة واسعة من الارض . والاراضي التي سكنتها هذه الشعوب كانت تشمل بلا شك مصر وفلسطين وسوريا وبلاد الرافدين ، وهي حزام من الاراضي الصالحة للزراعة التي تحيط براري الجزيرة العربية التي اطلق عليها ذات مرة جيمز هنري بريستد[٢] (الهلال الخصيب) .

وفي تصورنا العالم في بداياته كانت تلك الاراضي عديمة الشكل وذات مناخ متباين ويبدو أنها تحتضن منذ عدة قرون طائفة من الشعوب يتحدد طموحها الموحد بالابقاء على إقتصاد زراعي بسيط في قرى قائمة على اسس واهية من المبادىء القبلية .

ويمتد عصر البراءة هذا حتى نهاية الالف الرابع ، إلا انه ينتهي بتحول مثير للدهشة . ففي فترة زمنية تمتد عدة أجيال نجد ان المشهد يتغير برمته ، اذ تبنى المدن وتؤسس انظمة حكم جديدة . وتصاغ المعتقدات والشعائر الدينية. وظهر

---

٢) جيمز هنري بريستد J.H.Breasted

استاذ تاريخ الشرق ورئيس دائرة اللغات والعلوم الشرقية في جامعة شيكاغو الامريكية . من اهم كتبه : Ancient Times-A History of the Early World وقد صدر في شيكاغو في العام ١٩١٦ وترجمه الى اللغة العربية داود قربان احد اساتذة الجامعة الامريكية ببيروت .

فن الكتابة اختراعاً جديداً رافقته العمارة المذهلة والنحت والتجارب الاولى في العلوم . ويبدو كان مجمل طاقة الابداع الانساني قد استوعبت استيعاباً كاملاً واستغلت بلا تردد .

واذا عددنا هذا بمثابة تلك المرحلة في تاريخ الانسان التي بدأت بها الحضارة بالمعنى المقبول فدعونا مرة اخرى نتأمل في الموقع الجغرافي الخاص بولادة هذه الحضارة . ومنذ البداية ، كان مجمل التطور المدهش متمركزاً تمركزاً محدوداً . وعلى حد تعليق اوزوالد شبنغلر : «فإن التطور ازدهر على تربة مناطق محددة تحديداً واضحاً وظل مرتبطاً بها إرتباط النبات بالارض» ، ومما يزيد الامر غرابة ، ان ازدهاراً مماثلاً تقريباً يبدو كأنه قد اخذ مجراه في آن واحد في منطقتين منفصلتين تماماً . ويبدو ان وهج الاستنارة الجزئية الذي كان قد بدأ بالاشعاع على نحو متساو على بلدان الشرق الأدنى أخذ يتركز في اشراقة منطقتين مختلفتين هما مصر وبلاد الرافدين .

ولهذا السبب سنبدأ بمعالجة هذين المركزين العظيمين من مراكز الحضارة العالمية معاً ما دام تطورهما المبكر كان يتم على وفق خطوط متوازية تماماً . وبعد ذلك سنناقش تقدمهما مناقشة منفصلة خلال فترة التشكيل في النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد حين وصل تطورهما الثقافي مرحلة النضج . وسنتابع ايضاً الخصائص الاقليمية التي اصبحت الان تميزهما . وسنعمد فيما بعد الى تأمل الاقطار الاخرى في الشرق الأدنى ، اذ ستظهر الاناضول وبلدان المشرق (سوريا وفلسطين) بوصفها موطن الحضارات المساعدة التي كان اسهامها في مجمل الانجازات الخلاقة في الشرق الأدنى ذا اهمية ثانوية وبات فنها كالضوء الخافت الذي ينعكس من ابراج مضيئة .

وفي هذا كله ، ولأن مناقشاتنا ستعتمد على ادراك الانسان بوصفه مخلوقاً مفكراً فاننا سنجد رغباته في التعبير الفني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعتقداته الدينية لان الفن في الشرق الأدنى القديم عامة لم يكن منفصلاً عن الدين وما كان من دونه ليحظى الا بقليل من الافكار الموحية . والواقع ان الاعمال ذات الصبغة التجديفية البحت المصورة في هذا الكتاب لا تشكل سوى نزْر جدير بالاهمال بحيث يتعين ذكر بعض المبادىء الخاصة باللاهوت في الشرق الأدنى والتي

تجعل بقية الاعمال مفهومة بدرجة اكبر او اقل .

ويتمثل احد الاهتمامات الكبرى في الفكر الديني البدائي الشائع في كل من مصر وبلاد الرافدين في التأملات الخاصة بهذه الحياة الانسانية وخلق العالم الذي ولد فيه الانسان . وفي كلا هذين البلدين يتمثل المفهوم المبدئي والاكثر بساطة في (الفوضى) الأولية التي خلق من خلالها (النظام) واسس نمط متماسك من الحياة بواسطة روح اصيلة مفهومة على نحو غامض . كما صور هذان الشعبان الكون رقعة من الظلام لا حدود لها تفتقر الى الشكل وتشير اليها كلمة مصرية تعني (مياه) و (الهوة) البدائية المذكورة في الصور البلاغية في بلاد الرافدين . ويتفق الاثنان ايضاً في ظهور (رابية) اولية في المياه ، وهذه فكرة ربما ارتبطت عندهم بجزر طينية تركها إنحسار الفيضانات في نهر النيل او استصلاح الارض في اهوار سومر اثر الفيضان . غير ان المصريين تخيلوا ايضاً صورة بديلة من الهوة ذات الابعاد الثلاثة حيث تنفتح بقعة من الارض صالحة للسكنى وكانها مظروف او فقاعة وتحدّها من جميع الجوانب (المياه) البدائية .

وهذا يعرفنا اول مرة بمرونة التفكير المصري التي تفتقر الى الانضباط افتقاراً غريباً حيث يمكن للافكار المتضاربة ان تعيش جنباً الى جنب دون الاحساس بالتناقض ، شأنها في ذلك شان تعدد الفرضيات عند تامل فكرة معقدة واحدة .

ومنذ مرحلة مبكرة ، اصبح ممكناً تمييز قوى منفصلة في تنفيذ هذه المعجزة بالاسماء والرموز . واصبحت الروح الخالقة الاولى اول الآلهة العظيمة (اتم رع) . ولما كان هذا الإله قد صوّر خنثى ، فقد أوجد لنفسه روحين اضافيتين انجبتا بدورهما عنصرين توأمين هما الارض والسماء اللذان يشكلان عند فصلهما ما يعرف بالسماء . ان (شو) و (تيفنت) ، وهما الاسمان اللذان يطلقان عليهما غير مهمين للقارىء الاعتيادي إلا بقدر ما تصبح علاقتهما صيغة ثابتة استمرت بوصفها قاعدة الدين والطقوس عند المصريين آلافاً من السنين . ومهما جرى عليها من تعقيد وتعديل بفعل الاضافات الخارجية المتاخرة فإن الطقوس الدينية الاساسية ظلت تتالف من العناصر المركبة والثابتة نفسها وقد وفق بين هذه الطقوس وتخطيط المعابد توفيقاً ثابتاً . وقارن (رندل كلارك) بهذا الصدد هذه الطقوس بالكنيسة المسيحية التي احتفظت بوظيفتها الاساسية مكاناً

للقربان المقدس رغم تعاقب جميع الانحرافات الطائفية .

واستناداً الى المعتقدات المصرية ، ثمة مبدآن حاسمان آخران يتمثل اولهما في مفهوم الملكية الالهية ويبدو هذا ايضاً وقد بشرت به صيغة الخلق التي توصف فيها الرابية الاولية في بعض الاحيان عرشاً . ان تدبير الإله الرحيم مقدرات الانسان وتحكمه فيها من خلال تدخل حاكم دنيوي يمثل في الواقع تجسيداً وقتياً له . قد جرى التسليم به منذ فجر العصور التاريخية بوصفه جزءاً من (النظام) الذي قام على انقاض الفوضى بفعل الخلق .

وهكذا اصبح الفرعون المصري يتمتع بجميع الصفات المرضية عند مواطنيه ، فهو البطل القومي والمحارب المقدام وابن الالهة بالمعنى المجازي - انه في الواقع يجسد الاله نفسه على الارض .

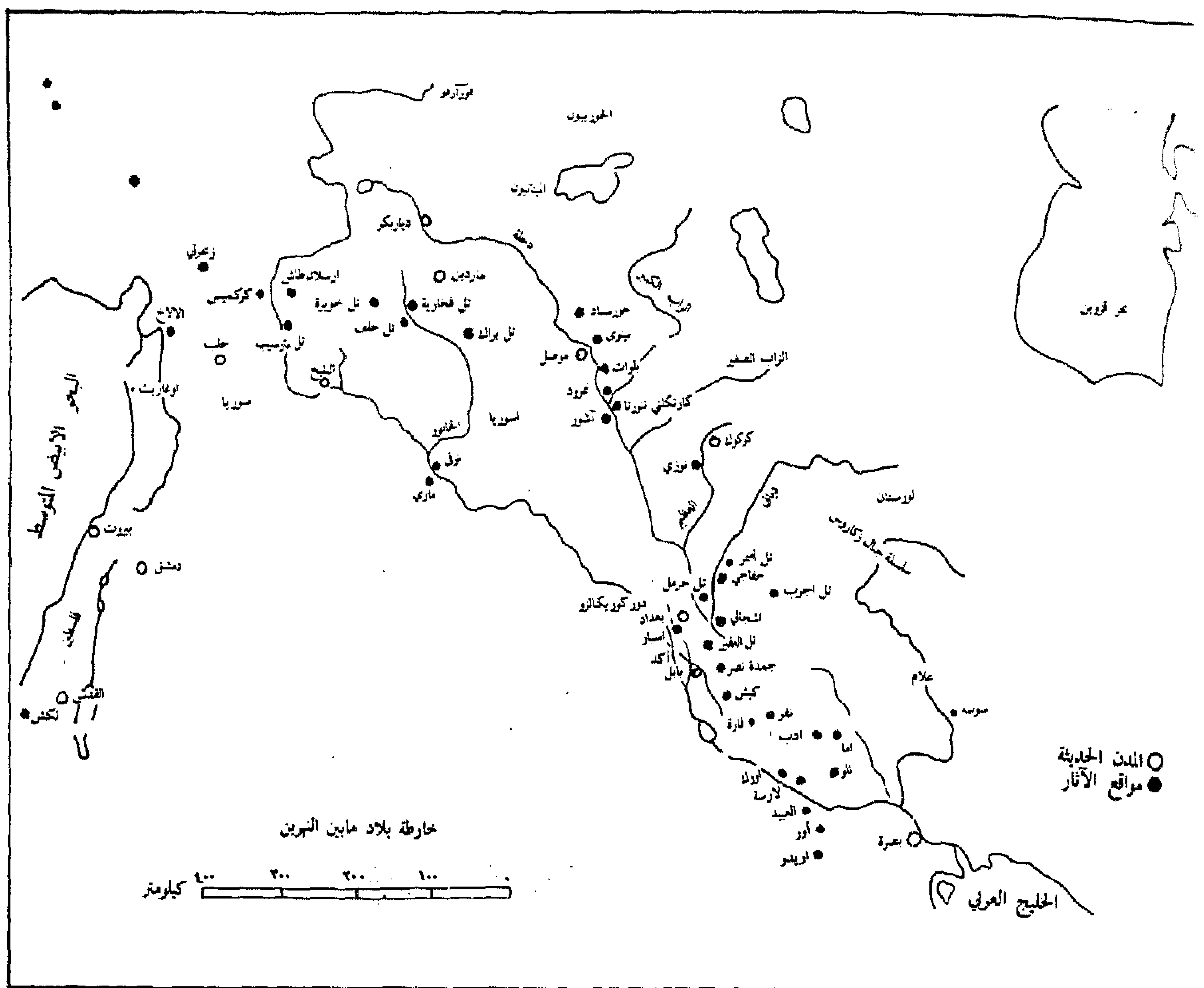
اما المبدأ الثاني فيبدو ان المصريين قد اصبحوا مهووسين بامكانيات الخلود والبعث بعد الموت . ولعل هذا اعتمد في البدء على ربطهم الملكية بالالوهية لانها تكشف عن ذاتها في تحضير معدات الدفن المعقدة للاضرحة الملكية . غير ان امتيازات مشابهة شملت من بعد رعايا فرعون الأقل شأناً الذين كان أمد حياتهم يمد بعد الموت على نحو معدل . وهناك نوع من المادية المخيفة في الشكل الذي اتخذته هذه التجهيزات ، وفي توفير وسائل الراحة والتعة التي لا تختلف البتة عن متطلبات الفاني . ولهذا السبب قلما يثير الدهشة ان ازدياد التكهنات الميتافيزيقية رافقه السعي وراء هدف مجرد اخر من اهداف الخيال الانساني . وبمرور الزمن اخذت عبادة الإله (اوزيريس) تلبي هذه الحاجة .

وبنهاية السلالة الخامسة المصرية في حدود (٢٥٠٠ق.م.) اصبح لدينا دليل جديد على المعتقدات الدينية المصرية التي كانت على شكل ما يسمى بالنصوص الهرمية - التي تمثل اول مجموعة من النصوص الدينية المحفوظة وهي عموماً نتاج مدرسة (هيليوبوليس) [٣] اللاهوتية . وتبرز عبادة (اوزيريس) في هذا

---

٣) هليو بو ليس

مستعمرة رومانية في شمالي سورية احتفظ الرومانيون باسمها اليوناني ومعناه (مدينة الشمس) حيث كان السلوقيون قد جعلوا من (بعل) اله هذه المدينة معادلاً للاله الشمس . ومن ثم استعادت المدينة اسمها الاسي [illegible] القديم الذي معناه (بعل البقاع) اي (اله البقاع) .



١ ـ خارطة بلاد ما بين النهرين

الصدد شكلاً حديث التكوين لما يمكن ان نطلق عليه عامة عبادة الطبيعة التي اخذت منذ الآن تتزامن مع غيرها من العبادات التي كانت في بعض الاحيان تنافسها . وكانت عبادة الخصب في البداية أُسوة بأجزاء الشرق الأدنى الاخرى ، ذات مغزى واضح منذ ازمنة سحيقة إذْ ارتبط فيها الذكر (اوزيريس) بزوجته (ايزيس) وابنه (حورس) في صيغة ثلاثية . بيد ان (اوزيريس) بوصفه إلهاً يسير نحو الموت اصبح في فترات لاحقة مرتبطاً بالحياة الاخرى وبالقدر الروحي ايضاً المتميز من السعي المادي المجرد .

ولكن مراعاة للموروث المصري بالتعقيدات اللاهوتية ، فإن الاديان والممارسات الاخرى لم يقل شأنها ، كما ان عبادة (اوزيريس) كانت احد المظاهر حسب في بناء الدين المركب . فقد استمر الآلهة العظام في اداء دورهم المتميز في

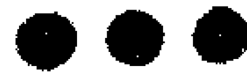
مجالاتهم الخاصة . ولا تتباين اهميتهم إلا في انتقال الهيمنة السياسية من مركز ديني الى آخر . ففي (هيليوبوليس) كان إله الشمس (رع) لا يزال اكبر الآلهة في اواخر المملكة القديمة . وقد اغتصب (امون) من طيبة موقعه في المملكة الوسيطة واحتفظ به حتى اواخر عهد المملكة الجديدة ما عدا فترة قصيرة سادت فيها عبادة (اتون) الهرطقية . غير ان هؤلاء لم يكونوا سوى الرموز الاساسية في عالم أخذت تتكاثر فيه الآلهة الصغيرة وارواح الطبيعة وغيرها من المخلوقات الاسطورية التي زاد تعقيدها تجاه كل واحد منها الى اتخاذ عدة مظاهر مختلفة ، او ان اثنين منهما يندمجان في بعضهما دون فقدان كيانيهما .

وهكذا كانت اذاً الخصائص الاولية التي ميزت الديانة المصرية من الديانة في بلاد الرافدين وغيرها من الاقطار المجاورة ، اذ كان الملك السومري مجرد قائد او راع امام شعبه . اما ما يخص علاقته بربه فانه لم يكن سوى مضيف ولم تكن أية ديانة سومرية او غيرها من الديانات المعاصرة لها تهتم بمسألة الحياة بعد الموت . فخارج مصر كان هناك افتقار الى وجود الدليل الجنائزي كي يؤكد هذا الإعمام ولكن موضوع الفن والابحاث الدينية في بلاد الرافدين يبدو قد حجبته مخاطر الوجود الانساني بحيث لم يعد هناك وقت كاف الا لإلقاء نظرة امتعاض الى خطر الفناء . ان ملكوت البقاء الروحي الذي يقع بين النجوم بحسب المفهوم الاوزيريسي يبدو متفوقاً على المظهر المظلم والعديم الشكل الذي اتصف به «العالم السفلي» عند السومريين . وهنا يكمن موضوع مهم جداً لا يزال يفتقر الى التوثيق والفهم الكافيين اللذين يساعداننا في القيام بما هو اكثر من مجرد تأمله . ينبغي لنا ان نقنع انفسنا بالمشاهد المصورة من مثل مشهد الحاكم السومري الذي يواجه بتواضع إلهه او الملك الحثي وهو يعانق إلهاً يافعاً طلباً للحماية ، وان نقنع انفسنا ايضاً بقدرتنا على ان نتذوق فيها المناخ الديني لعصر موغل في القدم .

غير ان كتابنا والصور التي تزينه من شأنها جميعاً ان توضح هذه الامور . وهنا لا يبقى امام الكاتب الا تقديم عرفانه الشخصي .

انني مدين الى فئة الآثاريين الذين تتركز جهودهم في اعمال التنقيب اساساً وقد سعيت بحثاً عن المساعدة في مناقشتي من خلال اولئك المشهورين في مجال

شرح الآثار . وانا ممتن غاية الامتنان لـ (هنري) و (اج . اي . جي . فرانكفورت) الذي اقتبست غالباً من كتاباته الفريدة في بحثها وخيالها لان مصطلحاتها المنتقاة نادراً ما يمكن تفسيرها . اضافة الى هذين الشخصين ، فانا مدين ايضاً لـ (سيريل اولدرد) الذي كان لخلاصته الماهرة البليغة في تعبيرها في كتاب (الفن المصري القديم) اكبر الاثر في سد الثغرات الموجودة في حقل معرفتي . واخيراً انا مدين لزوجتي لمشورتها في علم الجمال وللسيد (هاري سمث) من كلية السيد المسيح في جامعة كمبرج وذلك لمساعدته القيمة التي ابداها بوصفه عالماً من علماء المصريات.



القسم الاول

مصر وسومر
اثر البيئة

ان قصة هذا الجزء الضخم المكمل لتكوين الجنس البشري قد ينظر اليها بوصفها مشابهة لاحدى مسرحيات ميلاد السيد المسيح . فعندما يبدأ المشهد ترتفع الستارة لتكشف عن صورة الشرق الأدنى حيث الانوار مسلطة على قطرين اثنين فقط . وتبرز مصر وبلاد الرافدين كلاً على حدة وسط ما يحيطهما من ظلام .. ويصبح بالامكان التعرف الى أدق معالمهما المألوفة .

إن التكوين الجيولوجي لهذين الواديين العظيمين وتاريخ اقدم الاقوام التي سكنتهما يتمتعان بخصائص مشتركة كثيرة اضافة الى بعض الفروقات المميزة . ولفهم بدايات الحياة في مصر يتعين على المرء ان يتصور الجفاف التدريجي الذي بدأ يجتاح شمالي افريقيا والمشرق خلال العصر الحجري الحديث وظهور الوادي المستطيل الذي يجري فيه نهر النيل والدلتا التي كوّنها تدريجياً والذي كان اشبه بواحة وارفة يمكن العيش في ظلها. وهكذا ، لم تتدفق عليها القبائل المؤلفة من مزارعي العصر الحجري الحديث حسب ، بل انواع لا تحصى من مختلف الحيوانات البرية والطيور . وقد استقر المزارعون الاوائل في المراعي والمروج التي تكونت بفعل السهول الطينية كلما غيّر النهر مجراه . وكانت قراهم المنعزلة تحيطها الاهوار المكتظة بالنباتات والبردي . وفي هذا المكان ، اضافة الى الوديان المتفرعة على كلا جانبي

الوادي ، وجد القرويون انفسهم في علاقة حميمة بحياة البراري . وكانت اللحوم متوافرة امام الصيادين واتضح ان من الممكن تدجين انواع مختلفة من الحيوانات ايضاً. وكانت آثار هذه العلاقة الحميمة المبكرة بالحيوانات التي شاركوها البيئة دون تردد واضحة فيما بعد من خلال إستخدام رموز الحيوانات في الديانة المصرية في العصور التاريخية وفي الايقونات الحساسة .

إن آثار هؤلاء المستوطنين الاوائل الباقية لم تكتشف في الوادي نفسه حيث قامت مياه الفيضانات منذ فترة طويلة بازالتها او طمرها تحت ثقل الغرين المترسب بل في تجاويف الجروف التي كانت تحيط الوادي من كلا الجانبين . وقدمت هذه مرة اخرى تفاصيل المدخل الى التاريخ المصري في الالف الخامس واوائل الالف الرابع قبل الميلاد الذي يقسمه علماء المصريات ثلاثة مراحل اطلق على كل مرحلة منها اسم المواقع التي عثر فيها على الاثار وهي : (براري) و (العمارنة)[٤] و TASIAN . وهناك مرحلة اخيرة اخرى يطلق عليها مرحلة الـ GERZEAN وتقع هذه المرحلة بين مرحلة العمارنة وقيام اول سلالة فرعونية حوالي عام (٣١٠٠ق.م.). ولهذه المرحلة أهمية كبيرة اذ شهدت اول المراحل الاساسية في ظهور الابداع الثقافي الذي هو موضوع بحثنا . والدليل المادي في هذا الصدد ضعيف لسوء الحظ ، ولكنه على الرغم من ذلك يكفي لملاحظة ان معظم العوامل التي اسهمت اخيراً في نضوج حضارة السلالة كانت متوافرة في هذه الفترة .

---

٤) تل العمارنة :

او تل بني عمران يقع على ضفة نهر النيل اليمنى على مسافة (٣٠٠كم) جنوبي القاهرة . وهو موقع العاصمة التي اسسها اخناتون مقراً لعبادة الاله الواحد (اتن) ومنافسة مدينة (طيبة) . وفي تل العمارنة عثر على وثائق مهمة تتعلق بحوادث منتصف الالف الثاني ق .م . وبعضها يمثل سجلات رسائل الملك (امنوفس الثالث) وابنه اخناتون (١٣٦٧ ـ ١٣٥٠ ق .م) اذ تسلط الاضواء على العلاقات والاحوال السياسية في منطقة الشرق الادنى القديم في القرن الرابع عشر ق .م . وكذلك الرسائل المتبادلة بين ملوك دول عديدة وحكامها وامرائها مثل الكيشيين والميتانيين والحثيين والسوريين والمصريين .

ومن الجدير بالذكر ان هذه الرسائل كتبت بالخط المسماري وباللغة الاكدية ، مما يعطي الدليل على ان هذه اللغة كانت تمثل وسيلة الاتصال الدبلوماسية بين بلدان الشرق القديم ، وان ثقافة الاكديين سادت دول هذه المنطقة وتعاملوا معها بكل يسر وقناعة . كما يلاحظ ان بعض هذه الرسائل يتعلق بالتجارة بين هذه البلدان ، وبعضها الاخر يتعلق بالمعتقدات الدينية وتبادل الهدايا وقضايا الزواج وغير ذلك من الامور الشخصية الاخرى .

وفي بلاد الرافدين ظهرت فوراً مرحلة مهمة نسبياً في الفترة التي يطلق عليها عصر بدء الكتابة(٥) وهي فترة يطلق عليها هذا الاسم اعتباطاً لان فن الكتابة كان معروفاً على الرغم من انه لم يكن منتشراً الا في الاعمال الهامة . ومن دراسة القرون الستة او السبعة السابقة لبدايات التاريخ المكتوب فان هذه الفترة لا تنطبق زمنياً على فترة GERZEAN في مصر حسب ، بل نجدها تتميز بالتطورات الثقافية العنيفة نفسها التي اقترنت بها اول المظاهر المهمة في الفن الخلّاق . وتكشف هذه عن نفسها في وقت واحد تقريباً في كلا المحيطين . ولكن من خلال مثل هذا الاستقلال والفصل عند المقارنة بينهما الان فأن الدهشة ستنتابنا بسبب العوامل الموجودة في اسلوبهما المشترك والتي تتسم بالوضوح على الرغم من تعذر تعليلها . وفي بلاد الرافدين ، يعزى مجمل التطور الثقافي الذي نتحدث عنه عموماً الى قدرة الاقوام السومرية المبكرة في نضجها ، وهي اقوام ليست هندية اوربية ولا سامية يشهد على سكناها تاريخياً الاراضي الرسوبية التي كونها دجلة والفرات منذ الالف الثالث ق.م. ولم يبق اليوم الا قليل من الشك في اصول هذه الاقوام . فقد كانت تمثل اول النازحين الى الاهوار الجافة القائمة عند رأس الخليج العربي وقد أتوا من موطنهم الاولي في المرتفعات الايرانية حيث يمتزج ماضيهم البعيد بنمط من هجرات ما قبل التاريخ ، واصبح موطنهم الجديد يشبه في عدة نواحي موطن المصريين الاوائل في وادي نهر النيل ، اذ كانت مستوطناتهم قائمة على الجزر او الضفاف الطينية التي كانت تبرز من الاهوار المليئة بالقصب . وقد اعتمدوا في زراعتهم على فيضان الانهار السنوي والري . وكانوا يشبهون عرب الاهوار في العراق الحديث في تربيتهم الحيوانات كالجاموس وصيد الاسود والخنازير والبط البري . وصادوا الاسماك ايضاً أسوة بالمصريين . وكان القصب والطين من اكثر المواد المتوافرة التي تستخدم في مختلف الاغراض . واذا كانت موهبتهم في

---

٥) عصر بدء الكتابة

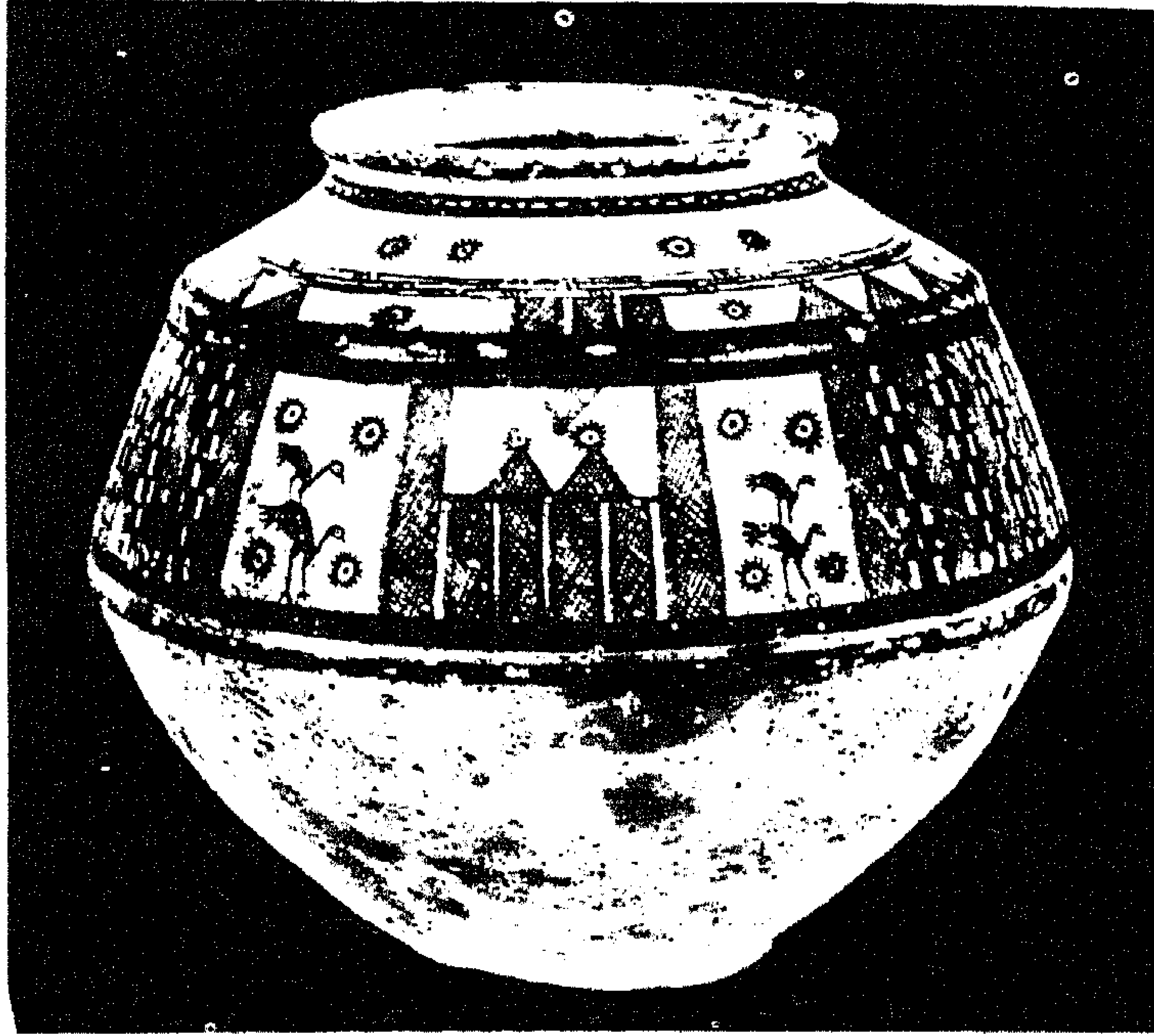
او العصر الشبيه بالكتابي وهو اسم اطلقه العلماء على الفترة التي نشات فيها الكتابة المسمارية ثم تطورت حتى تكاملت . وقد حدد زمن هذه الفترة مابين (٣٥٠٠ ـ ٢٨٠٠ ق .م) حيث بدات الكتابة اول ما بدات على هيئة صور بسيطة ، اي كانت كل صورة تمثل حاجة اي عمل ، اي الشيء المراد كتابته او الكلمة المطلوب التعبير عنها. ويرى بعض الخبراء في التاريخ القديم ان هذه الكتابة التصويرية انتقلت الى مصر من بلاد الرافدين ، كما يذكر ديورانت في (قصة الحضارة ، المجلد ٢ ، ص٤٤ ـ النسخة العربية)



٣ ـ اواني من (سوسة) و (بيرسيبوليس)

الرسم على الاواني الفخارية التي ربما لم تتجاوز انجازات من سبقهم من الحرفيين الاوائل فأن تفوقهم السريع والمدهش في التصاميم المعمارية والزخرفة التي تمت اولاً من خلال تطوير الأبنية المشيدة في البداية بالطين والقصب ومن ثم بالقرميد والطين المفخور لا يمثل الا احد الدلائل التي تشير الى الاصالة الموروثة عندهم والتي رفعتهم فوق مستوى معاصريهم البدائيين .

ولكي لا نذهب بعيداً ، يتعين علينا البدء بالبحث والتأمل في قدرات انسان الشرق الأدنى الاولى على التعبير الفني العفوي . وهذا يعني العودة قليلاً الى عالم شعوب ما قبل التأريخ . وعندئذ سرعان ما سنجد امامنا عقبة تتمثل في نـدرة الدليـل المادي نسبياً . ويبدو اول وهلة انه لا يوجد اكثر من نوعين من الصناعات اليدوية الجديرة بالذكر . وتتمثل الاولى في الصناعات الفخارية والثـانية في اشكـال تمثل الانسـان والحيوان وتعود الى عصور ما قبل التاريخ . وتعطينا الاولى من خلال توافرها دليلاً



٤ ـ جرة من الفخار ، اواسط الالف الثاني ق .م .

اكبر كما انها مثمرة بوصفها موضوعاً للدراسة .

ويعتقد عموماً ان شكل الاواني الفخارية يقدم لنا اول متنفس للانسان في خلق شيء يمتاز وجوده بجمالية تبعث على الرضا . ولابد ان يكون الحرفيون الاوائل قد لاحظوا ان فائدة منتجاتهم ينبغي ألا تتعرض للتلف بواسطة تعديلات طفيفة تدخل في الشكل لهذا السبب . ان من شأن مثل هذه التجارب ان تقود طبيعياً الى اضافة زخرفة خارجية ، كما ان الاشكال المنقوشة التي تذكرنا بالاواني التي يعود اصلها الى اعمال السلال قد توحي ببداية بسيطة . وقد لا تكون في البدء اكثر من لمسة عابرة هي التي اتت بطوق من الصبغ الزاهي الالوان الى حافة الوعاء . ولكن عندما تسيل القطرات المتساقطة في خطوط عمودية من حافة الوعاء الى قاعدته فإن امكانات جديدة من الزخرفة من شأنها ان تصبح واضحة . وبدأت الاشكال التجريبية بالظهور ، وكانت اول الامر بسيطة وغالباً ما تتخذ اشكالاً هندسية بحت ، الا انها اخذت تتطور فيما بعد

لتصبح اكثر تحرراً ودقة ، مما سمح باستخدامها في نماذج تشكيلية .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن من الخطأ تماماً الاستنتاج ان هذه التجارب المبكرة في الزخرفة ذات البعدين كانت تقتصر على الفخاريات . فمع تطور الاشكال وتعدُّد مواضيعها أصبح من الممكن احياناً تمييز عناصر مقحمة خاصة ، على سبيل المثال ، من عملية حياكة الاقمشة واصبح من الممكن ايضاً ان نلاحظ انها بدت تضفي طابعاً غريباً على مبادىء الزخرفة المرسومة . والواقع ان ما كان ينتجه النول من مواد بسيطة اضيفت اليه اشكال من التطريز اصبح مؤخراً امراً مقبولاً وعززته في الواقع الاكتشافات شأن التنورة المحبوكة المؤطرة بالخرز من (قبر العبيد[٦] في اريدو [٧])

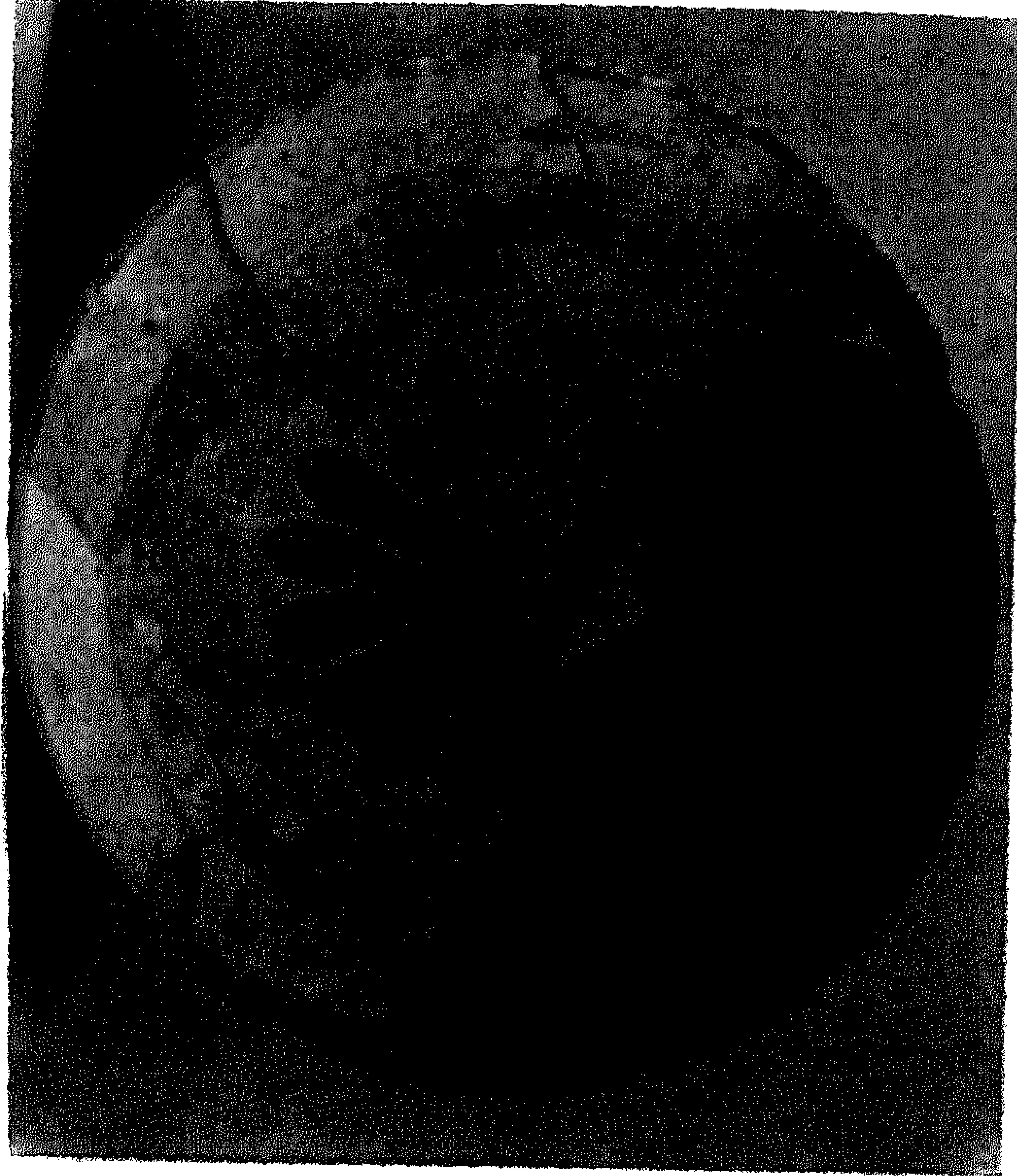
---

٦) العبيد

نسبة الى (تل العبيد)، والعبيد تصغير عبد . والتل قريب من اور على بعد نحو اربعة اميال منها الى الغرب من مدينة الناصرية قرب اريدو (ابو شهرين) .. وقد عين بعض الباحثين تاريخ بدء عصر العبيد في حدود سنة ٥٠٠٠ ق .م بينما عينه آخرون في حدود سنة ٤٥٠٠ ق .م . اما تاريخ انتهائه فقد حدده العلماء بسنة ٣٨٠٠ ق .م . ويمتاز عصر العبيد بفخاره المتسم بشدة حرقه وصلابته فيكاد يكون طينياً منصهراً وهو مزين برسوم غليظة مرسومة بصبغ اسود . وتتميز حضارة العبيد بكونها ام الحضارات ، بل هي حضارة العراق الاساسية بدليل ان جميع المدن السومرية التي ازدهرت فيما بعد في عصر فجر السلالات شيدت فوق اطلال سكنى حضارة العبيد مما يدل على ان هنك شعباً ذا حضارة عبيدية سبق السومريين في الاستيطان في جنوبي العراق . يقول الاستاذ طه باقر في كتابه (مقدمة في حضارات العراق القديمة ، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦) : «ويمكن القول انه في الاجزاء الوسطى والجنوبية من العراق قامت المدن التاريخية المشهورة فوق بقايا قرى من دور العبيد كما تشير الى ذلك التحريات الاثارية التي تمت في مثل هذه المدن . نخص بالذكر منها (اور) و (اريدو) و (لكش) و (نفر) و (الوركاء) وغيرها ، اضافة الى المواضع الكثيرة التي سجل المسح الاثاري فيها وجود فخار دور العبيد . ومثل ذلك يقال بالنسبة الى المواقع الاثارية الكثيرة في شمال العراق .»

٧) اريدو :

دلت التحريات الاثارية التي اجرتها مديرية الاثار العراقية بين سنة ١٩٤٦ و ١٩٤٩ على ان (اريدو) كانت اقدم مواضع الاستيطان في السهل الرسوبي الجنوبي اذ كشفت هذه التنقيبات عن بقايا تسع عشرة طبقة اثرية او دور سكنى وجد فيها نوع جديد من الفخار تحت الطبقات التي وجد فيها فخار العبيد ، اي ان فخار (اريدو) الجديد اقدم زمنا من فخار العبيد . وكانت اوسع المدن العراقية وعدت اول مدينة خلقتها الالهة . وفي عصر الوركاء في حدود ٣٥٠٠ ق .م ، كانت اريدو لاتزال اشهر مدينة في العراق . وتعود اقدم اشارة الى (اريدو) في الكتابات القديمة الى مؤسس سلالة (لكش) المعروف باسم (اور نانشة) الذي حكم في ٢٧٠٠ ق .م . وقد ورد ذكر مدينة (اريدو) في مقدمة شريعة حمورابي . ولقب نبو خذ نصر الاول (١١٢٤ ـ ١١٠٣ ق .م) نفسه بوالي مدينة (اريدو) . كما اشارت المدونات التاريخية الى انها اصبحت تحت نفوذ الملك الاشوري (سرجون) في حدود سنة (٧١٠ ق .م) ، كما ادرج (سنحاريب) من بعده اسم هذه المدينة في جملة المدن التي استولى عليها في جنوبي ارض الرافدين . وتعرف خرائب (اريدو) الآن باسم (ابو شهرين).

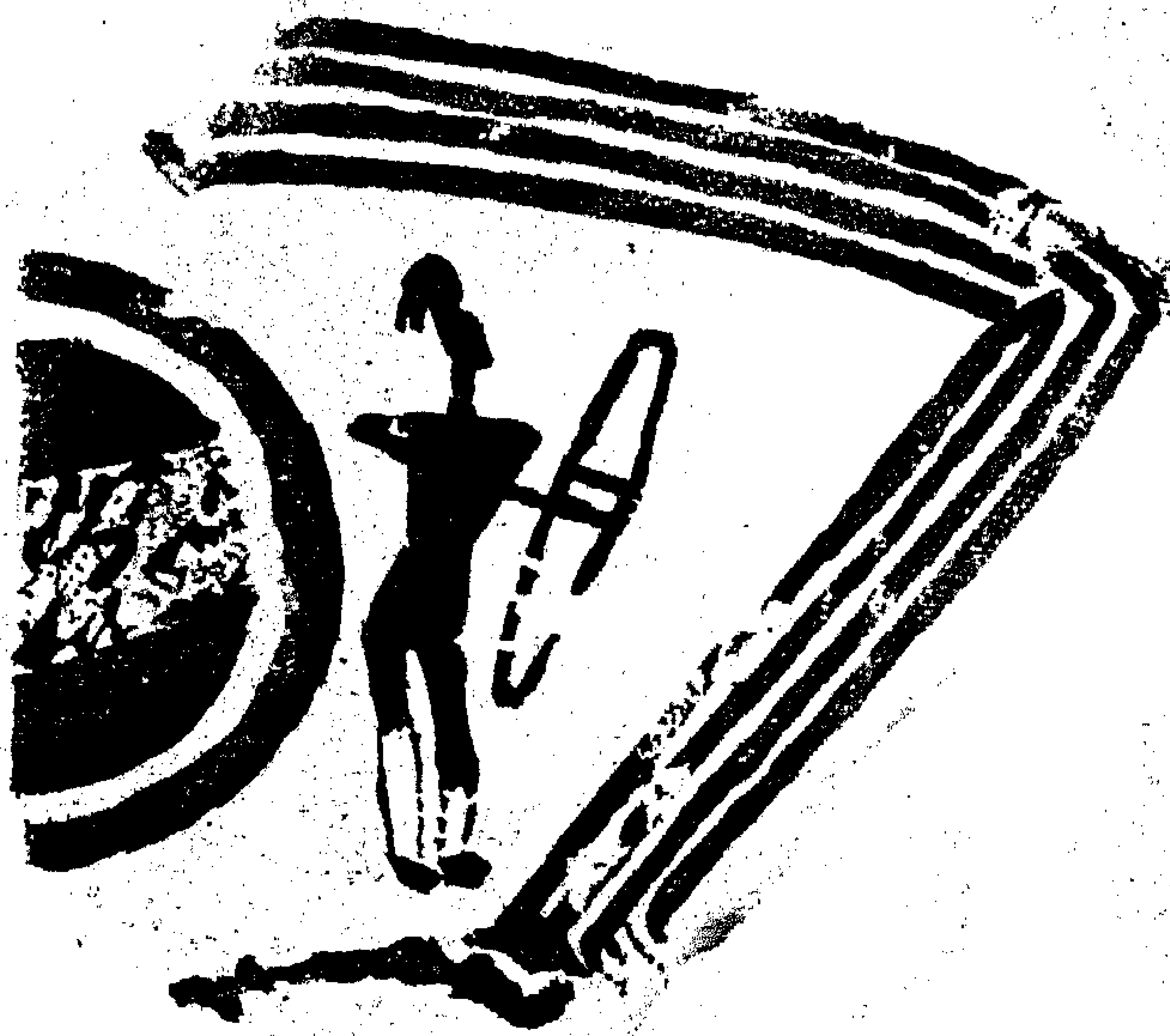


٥ ـ طبق من الفخار ، (تل حلف) .

حوالي ٢٥٠٠ ق.م. ومن الحفريات التي تعود الى ما قبل التاريخ في الشرق الادنى ثمة مجموعة كبيرة ومختلفة من المواد التي توضح مثل هـذه التطورات ويمكن اختيـار الامثلة على ذلك اختياراً عشوائياً . اما ما يرتبط بتأثـير المنسوجـات فربمـا امكن ملاحظته بوضوح في فخاريات اريدو في جنوبي بلاد الرافدين وفي الاواني المتعددة الالوان في تل (حلف)^ في الشمال (شكل رقم ٥) . وفي بلاد فارس ، وعند بدء هـذه المرحلة التاريخية . اصبحت زخرفة الفخاريات بتعذر تمييزها من الانماط التقليدية

(٨) تل حلف

هي غوزان القديمة على نهر الخابور. وسميت المرحلة التي شهدتها بلاد الرافدين وشمالي سورية بمرحلة او حضارة (تل حلف) نسبة الى هذا المكان. وهي التي استغرقت القسم الاخير من الالف الخامس والقسم الاول من الالف الرابع ق.م. واشتهرت حضارة (تل حلف) بظهور المعدن والخزف اللذين كانا من العوامل المساعدة على توسع التجارة وامتدادها الى البلدان المجاورة. وعدّ ظهورهما بداية الانتقال من عصر ما قبل التاريخ الى العصور التاريخية. والتل كلمة عربية جزرية من اصل سومري ـ اكدي.



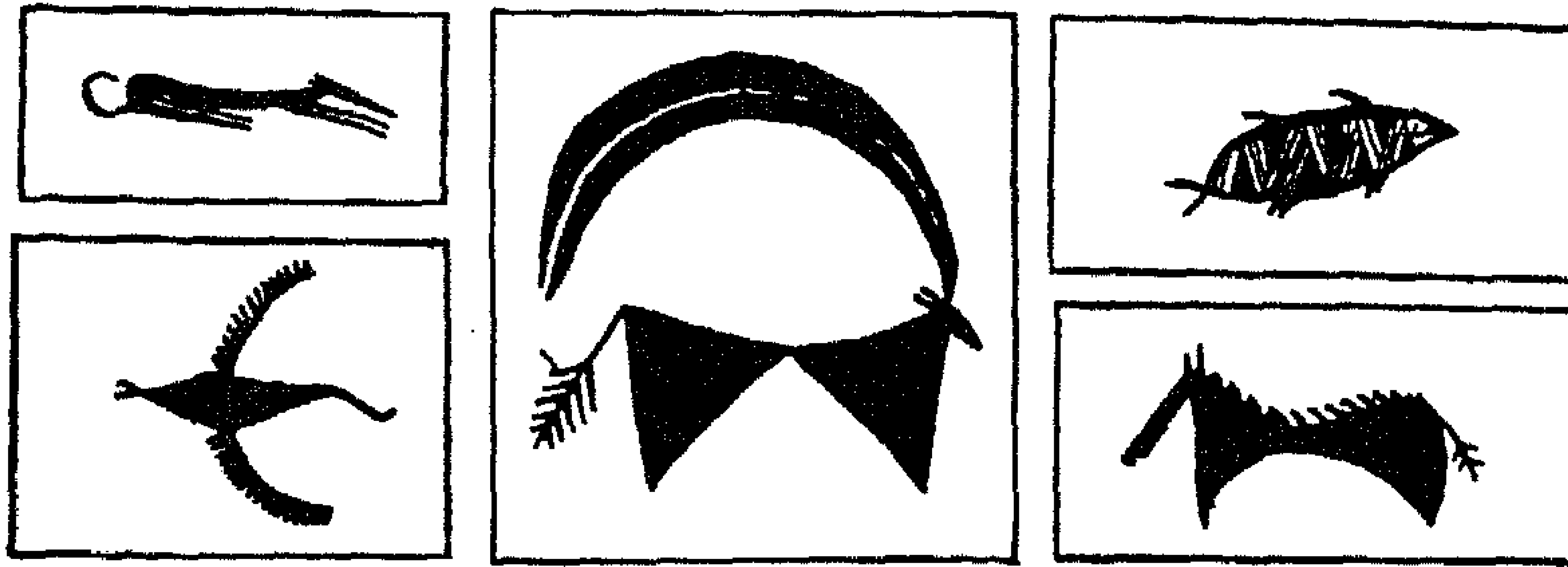
٦ ـ اناء من (سوسة)

المستخدمة في حياكة الاقمشة الحديثة (شكل رقم ٤) .

واذا كان هناك شيء يمكن تعلمه من التطور الاقليمي في صناعة الفخاريات ، فإن الشيء نفسه لا يمكن ان يقال لسوء الحظ عن التماثيل الصغيرة من عصور ما قبل التاريخ ، اذ ان الاشكال التي تتخذها تلك التماثيل وخصائصها المتشعبة تشير عامة الى الفترة التي تنتمي اليها اكثر مما تشير الى المكان الذي جاءت منه . اما بالنسبة الى تماثيل الحيوانات فإن الاغلبية العظمى منها كانت مصنوعة للاطفال على نحو غير متقن ولا تتمتع بأية قيمة فنية . اما تلك التي كانت تعتمد على الشكل الانساني او تتخذ صفات الانسان فهي ذات مغزى ديني او سحري يضعها في دائرة التماثيل المعبودة (شكل رقم ٧) . والاشكال التي نذكرها تعود الى دور العبيد في بلاد الرافدين . ويتميز النصف الثاني من هذه المرحلة ايضاً بالتجارب الاولى في العمارة الشكلية ويبدو ان هذه تؤكد الاهتمام بالتصاميم التي لم يعد ممكناً اشباعها بواسطة الفخاريات

المزخرفة . ومن شأن بعضهم ان يرى فيها بلاشك دليلاً على ان السومريين قد برزوا على المسرح تواً . ولكن سواء أكان هذا صحيحاً ام غير صحيح فإن زخم المد الثقافي المتزايد يمكن ملاحظته مع مرور الاجيال التي تفصل بين رسامي الزهريات في دور العبيد والمبدعين العظام في بلاد الرافدين في عصر بدء الكتابة وفي مصر ما قبل السلالات .

ويتعين علينا في البداية الاشارة الى اختراع الكتابة في هذا العصر اذ تبدوقد تطورت تطوراً مستقلاً في كلا البلدين . وهناك دليل يوحي ان اول ظهورها في بلاد الرافدين يعود الى زمن اقدم من زمن ظهورها في مصر ، والامر الاكثر اهمية من ذلك قد يتمثل في ان الاغراض التي استخدمت فيها في البدء لم تكن بأية حال متماثلة . ففي بلاد



الرافدين ، اخذت الكتابة الاولى شكل التدوين الاداري وكانت تهدف الى اغراض عملية محددة جداً . اما في مصر فقد اخذت شكل النصوص التذكارية على الأنصاب الملكية . ولهذا السبب يتزامن فجر التاريخ المصري مع اختراع الكتابة تماماً . وبالنتيجة نستطيع ان نفهم بعض الشيء الاحداث السياسية في عصور ما قبل السلالات . فنحن نرى المصريين في ذلك العصر بوصفهم شعباً متجانساً يتركزون على شكل جماعات غير محددة الملامح في الاماكن الرعوية ويعتمدون على مدن الاسواق الصغيرة ويستثمرون بيئتهم الزراعية الغنية استثماراً ذكياً . وعلى اية حال ، ثمة فارق بين الوجه البحري والوجه القبلي في مصر من الناحية السياسية ، حيث كان لكل منهما ملك مستقل . وكان هذان الملكان خصمين عسكريين يطمع كل واحد منهما في اراضي



٧ ـ تمثالان صغيران من عصر ما قبل السلالات في مصر ،
احدهما من المرمر (الى اليمين) والثاني من العاج (الى اليسار) .

الاخر باستمرار . وقد ظهرت أسماء بعض هؤلاء الملوك في المنحوتات البارزة ولكن ينبغي تحديدها بواسطة الاشكال الهيروغليفية التي تأخذها (كالعقرب والافعى) لاننا لا ندري طريقة لفظها . اما بالنسبة الى البقية ، فإن من الممكن الاستنتاج ان شعب الوجه القبلي يتميز عامة بخصائص أفريقية موروثة دون شك من أسلافهم ومجايليهم بينما يميل سكان الوجه البحري الى التأثير بأفكار جيرانه الاسيويين ومصادرهم المادية .

وبقدر ما يتعلق الامر بالفن في عصر ما قبل السلالات فهناك فروق اقليمية ايضاً . فالفنانون المصريون اهتموا اساساً بالأنصاب والموضوعات التاريخية، بينما اهتم الفن في عصر بدء الكتابة في بلاد الرافدين بالموضوعات الدينية اساساً . وفي مصر نجد

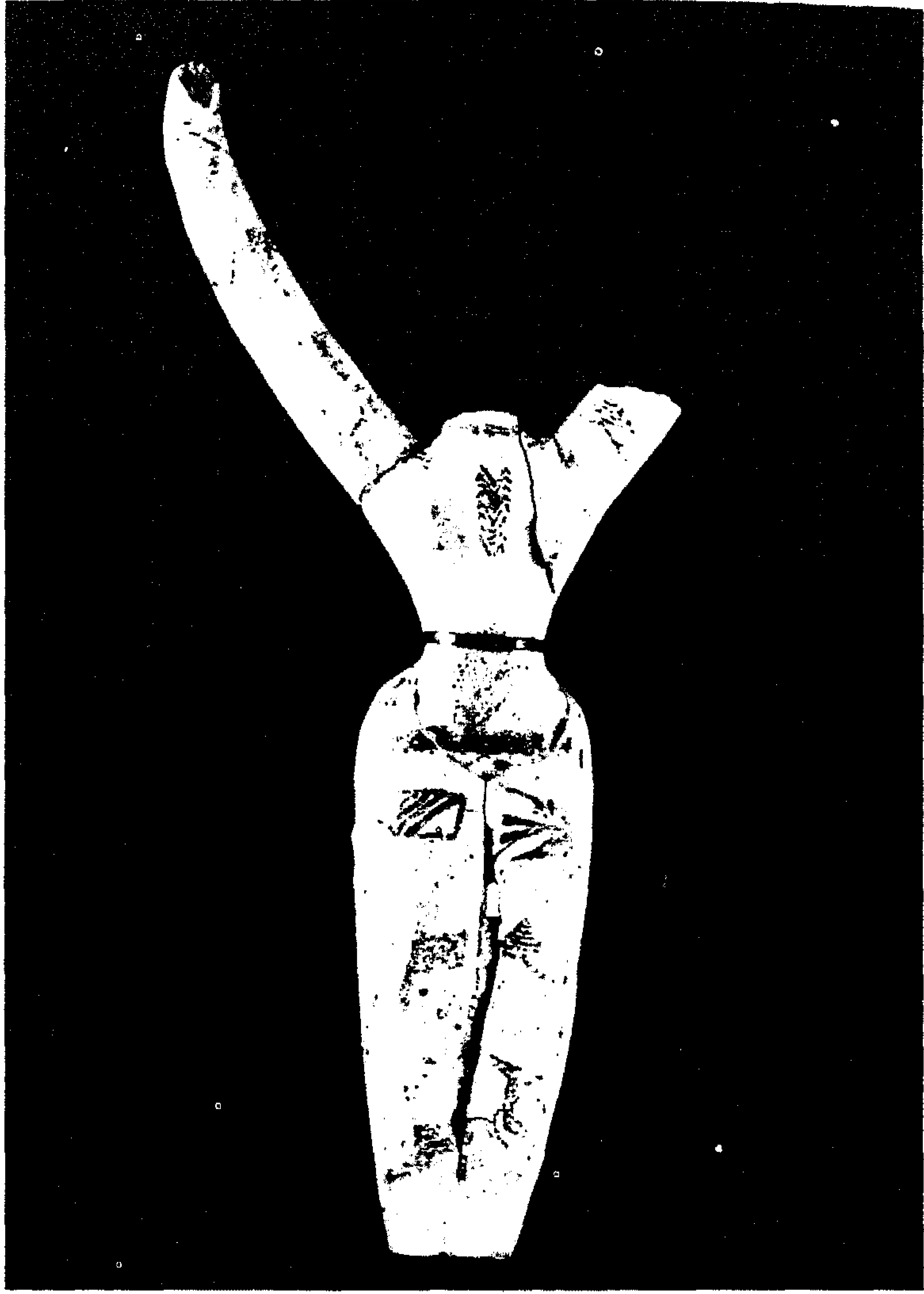



٨ ـ تمثال من الفخار من (حقبة العبيد) .

ان الأنصاب القائمة منذ تلك الفترة حتى الان ليست كثيرة، غير ان صفاتها المدهشة حقاً تعوض عن قلة عددها . وجميع هذه الاعمال تقريباً تشير بوضوح الى هدف نصبي ما دامت مشاهد الوصف المصورة تمثل في الواقع ذكرى الاحداث التاريخية ، وبهذا

تكون ممهدة للتاريخ المدون. وتتألف عموماً من نقوش محفورة بارزة على الاحجار او العاج . ويخلد مقبض صولجان نذري في متحف *ASHMOLEAN* (شكل رقم ١١) فتوحات ملك الوجه القبلي في مصر (العقرب) الذي صور لسبب ما وهو يشرف على تدشين احدى القنوات .. ويبدو ان هذا الملك قد نجح في ترسيخ دعائم مملكة الوجه القبلي التي امتدت حدودها شمالاً حتى وصلت القاهرة ، اذ تم العثور على نصبه قربها في مقالع (طرة) . وهناك ايضاً مقبض سكين جميل مصنوع من العاج في منطقة جبل الاراك في الوجه القبلي (شكل رقم ١٢) يصور قنص الطرائد . وثمة ايضاً عدد من الالواح المصنوعة من الحجارة المنحوتة ـ وهي مواد لابد ان تتمتع في بدايتها بهدف عملي يتمثل في حفظ اصباغ العين ، ولكن على الرغم من ذلك اتخذت وظيفة الأنصاب نوعاً ما . ويظهر ايضاً لوح القناص في المتحف البريطاني (شكل رقم ١٣) وقد حفرت عليه مجموعتان من الاشخاص تتميزان بقواعدهما وتشتركان فيما يبدو في انه يمثل عملية صيد الاسود التقليدية المشهورة . وهناك منحوتات اخرى تظهر عليها صور الحيوانات المفترسة والوحوش المذهلة التي نجد اهميتها في أن معظم اجزائها تغيب عن ذهننا . واخيراً ، يوجد لوح (نارمر) المشهور (شكل رقم ١٤) الذي على الرغم من انه لا ينتمي الى الفترة نفسها ، إلا أنه نصب يتكون من قطعتين تخلدان الانتصار الملكي المتمثل في توحيد الوجهين القبلي والبحري بقيادة حاكم واحد . ان المصريين يرجعون تاريخهم الى (منس) اول ملوك السلالة الاولى الذي حكم في مدينة (هيراكونوبوليس) وعرف بتوحيده جميع الاراضي في مملكة واحدة . وعموماً يعد اليوم (نارمر) و (منس) شخصين متماثلين (أي شخصاً واحداً) .

واذا اخذنا هذه المنحوتات البارزة متسلسلة فإنها تمثل اول مراحل الفن المصري . فمقبض السكين ، على سبيل المثال ، يوضح نموذجاً من الاشكال لا تكاد حتى من حيث تنظيمها الافقي العشوائي تتفق والخطوط العامة للشيء الذي تزينه ، ولكن على الرغم من ذلك لم تعد منعزلة او مبعثرة بلا هدف شأن اسلوب الرسم على جدران الكهوف . فقد جمعت عمداً وأنشئت وشيجة ما بينها كي تغدو في النهاية مشهداً متمسكاً . ان جميع هذه النقوش تشير الى صنعة متميزة وتصوير الاشكال العضوية تصويراً فريداً . والاهم من ذلك كله انها تشير الى فهم كامل لقدرتها على التكيف لمتطلبات التصميم المجرد . وفي هذا لا يوازيها شيء تماماً في اي شكل من اشكال فن ما قبل



١٠ ـ تمثال من حضارة (تل العمارنة) في عصر ما قبل السلالات في مصر .

التاريخ . غير ان اهميتها الثانوية تكمن في ان المبادىء التي تتفق واياها لا تزال تملك القليل من الخصائص المشتركة مع الفن المصري في العصور المتأخرة . فـوظيفتها تشبه وظيفة الصور بالمقارنة بالتعابير الشكلية في الرسوم الكلاسيكية . ففي مقبض

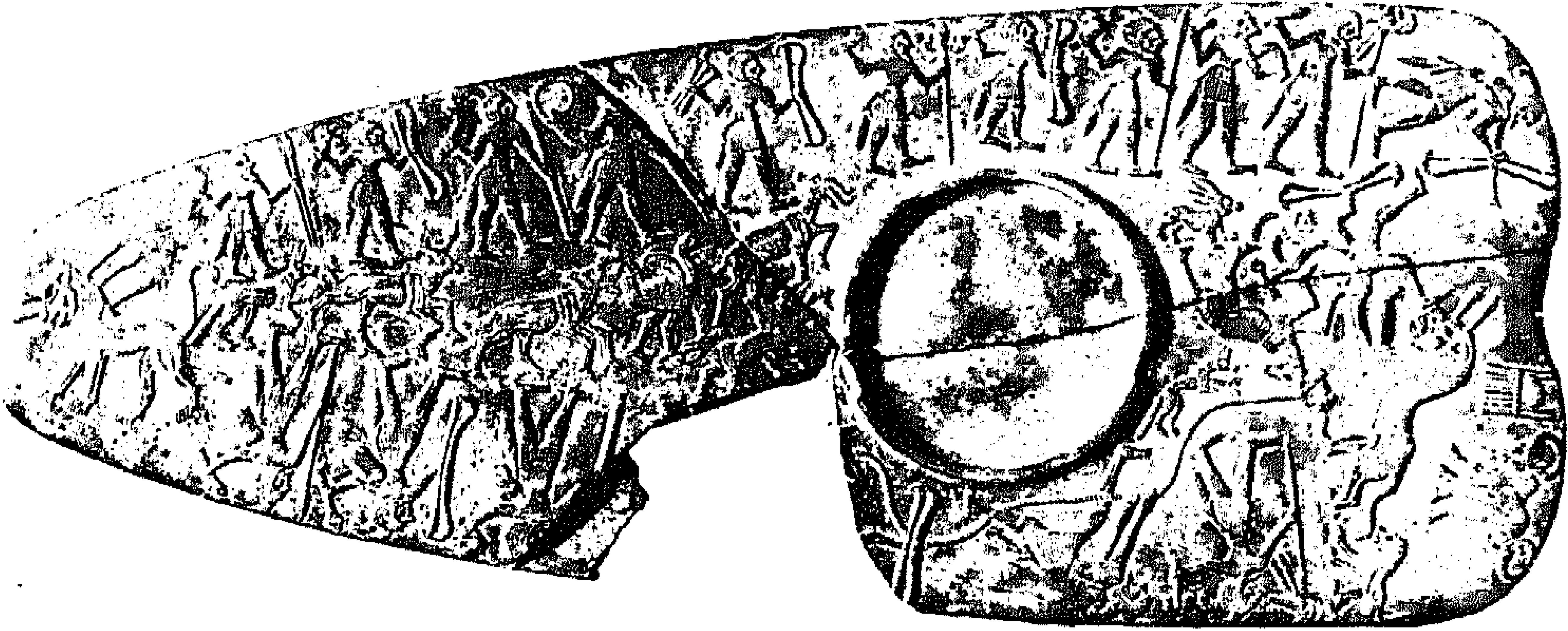


١١ ـ مقبضا صولجانين من هيرا كونوبوليس ـ حضارة وادي النيل .





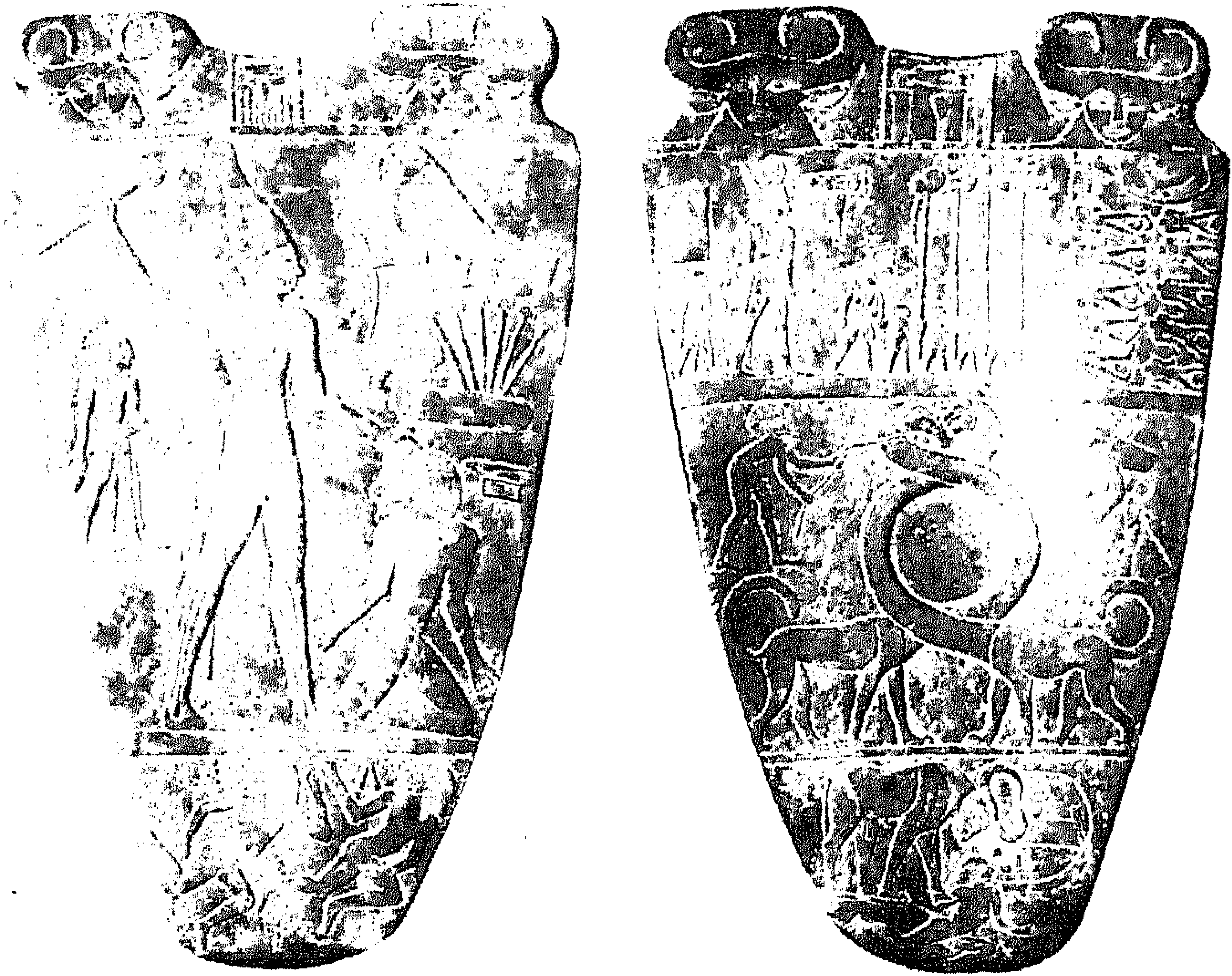
١٢ ـ مقبض سكين من العاج يوضح النقش المصري المبكر .



١٣ ـ زخرفة تبين مشاهد الصيد في عصر ما قبل السلالات ، مصر .

الصولجان ، على سبيل المثال ، يمثل شكل القناة أسلوبياً فظاً يهدف الى خلق علاقة مكانية بين شخص الملك ومساعديه . وعند وصولنا لوح (نارمر) فإن الحاجة الى مثل هذه الوسيلة جرى تجنبها بواسطة استخدام وسيلة معروفة باسم خط الاساس الذي يقسم الصورة اقساماً افقية بسيطة ، وهي صيغة جرى التمسك بها تمسكاً تاماً عدة قرون بعد ذلك . وعلى العكس من الملك (العقرب) الذي ترسم ملامحه البدنية في بعض المناسبات الخاصة على مقبض الصولجان ، فإن ايماءة الملك (نارمر) الى ذبح العدو تكتسب خاصية الرمز الثابتة وتتكرر في تاريخ الفن المصري اللاحق .

لابد لنا من الاشارة الى نصبين اثنين من أنصاب عصر ماقبل السلالات يمثلان وسطاً يختلف عن النقوش . الاول هو الرسوم الجدارية المذهلة في (كوم الاحمر) وهو موقع (هيراكونوبوليس) (الشكل رقم ١٥) . اما الثاني فهو قطعة النسيج المرسومة في (الجبلين) (شكل رقم ١٦) ـ وهي حتماً اقدم اثر وصل لمثل هذا النمـوذج . وتبدو الصورة الجدارية مفهوماً وسطاً بين نقوش ماقبل السلالات ولوح (نارمر) . ويبدو ان جميع التطورات الاسلوبية في ذلك العصر تجسّدت تجسيداً مصغراً هنا . وكما هو شأن نقوش جبل (الاراك) فإن الاشكال الفردية الموجودة في المقدمة ربطت وجمعت إما بواسطة الهدف (المحاربون المشتبكون في القتال) او الفعل (ذبح العدو أو الاعداء) وإما بواسطة الاهتمام (الأيل وهو ينظر الى الوراء من فوق كتفه) . ويوضح استخدام شكل الانسان الذي يدعمه زوجان من الحيوانات المفترسة مجموعة الأشكال التي



١٤ -زخرفة تعود الى الملك (نارمر) .

تهيمن على مقابض السكاكين . فالحيوانات الخمسة الموجودة وسط الصورة (ويقال انها وقعت في الفخ) تشكل نموذجاً نافراً يذكرنا على نحو اكبر بفخاريات ماقبل التاريخ ، غير انها ترتبط ارتباطاً لامجال للشك فيه بواسطة خط الاساس شأنها في ذلك شأن (لوح نامر) .

ان مثل هذه الاعمال القادمة من (هيراكونوبوليس) والتي تميز مراحل التكوين الاولى في الفن المصري من الاهمية بحيث يأمل الفرد ان تستمر التنقيبات في الكشف عنها . كما يوضح نسيج الجبلين ايضاً استعداداً مصرياً مبكراً نحو التعبير الصوري .

ان الاعمال الفنية التي ظلت باقية منذ فجر العصور السومرية في بلاد الرافدين لاتزيد كثيراً عن بقايا الاعمال التي وصلتنا من عصر ماقبل السلالات في مصر . فهي تتألف عموماً من نقوش حجرية بارزة او مدورة . وفي ضوء ندرة الحجر في السهل



١٥ -رسوم جدارية على احد الأضرحه في (هيراكونوبوليس) .

الرسوبي في جنوبي العراق ، فإنه يتعين علينا ان نعبـر عن عظيم امتناننـا لاعمال التنقيبات الواسعة التي يعود الفضل اليها في هذه الاكتشافات .

واقدم نموذجين وأشهرهما وصلا الينا كانا من الوركاء (اوروك القديمة)[٩] ويوضح النموذجان قدرة أسلوب المثّال على تكييف مختلف المواد ومنها الصوان والمرمـر . ويمثل الاول بقايا مسلّة رسم عليها مشهد من مشاهد الصيد (شكل رقم ١٧) . اما الثاني فيمثل أصيصاً حجرياً طويلاً نقش سطحه نقشاً بارزاً في صفوف أفقية تظهر عليها صور من الطقوس الدينية الدقيقة (شكل رقم ١٨) .

واذا قارنا بين هذه النقوش ونظيرتها المصرية بعد هذا الانتقال المفاجيء من محيط جغرافي الى آخر فإن الذهول سينتابنا جراء التشابه الكبير الذي يجعل من الصعب ان

---

(٩) الوركاء (اوروك).

تعد الوركاء من مراكز الحضارة السومرية الاكدية في ادوار فجر السلالات وظلت تتمتع بشهرة واسعة على مدى عصور عديدة من تاريخ وادي الرافدين. ويعود زمن استيطانها الى الالف الخامس ق.م. ومن اهم منجزاتها الحضارية اختراع الكتابة والاختام الاسطوانية وبناء الزقورات وظهور النحت وغير ذلك. وعرفت الوركاء ايام السومريين باسم (اونوك) وجاء ذكرها في العهد القديم باسم (ارك) و(ايريخ). كما سميت ايضا باسم الورقاء واوروك. وتقع اطلالها اليوم وسط صحراء على بعد (٦٠) كم من مدينة السماوة وتبعد عن نهر الفرات (١٢) كم .



١٦ ـ اجزاء من رسوم تعود الى احد الأضرحة في عصر ما قبل السلالات .

نصدق أنهما لايعودان الى أصل واحد . فمن الناحية الاولى ، نجد ان عمق النقوش المحفورة ونوعيتها متميزة ولا تنعدم دقتها قليلاً الا في حالة استخدام حجر الصوان وذلك بسبب محدودية إستخدام المادة استخداماً فنياً .

ثم هناك الموضوعات التي اختيرت والاشكال الفعلية التي تتألف منها ـ فشكل صيد الاسود يذكرنا بلوحة القناص . وفضلاً عن أي تشابة عام في المشهد المرسوم فإن احداً لن يعدم ملاحظة ان الاسود نفسها في كلتا الصورتين ، بما فيها السهام التي اخترقت اعناقها ، متداخلة في الواقع بينما يبدو كل من صياد بلاد الرافدين الذي سدّد سهمه الى المسلة والرجل المصري الذي تسنده الاسود المرسومة في عاج جبل (الاراك) (وربما كان كل منهما ملكاً) قد ارتدىٰ ثياباً متشابهة . وليس هذا كل شيء ، اذ لو أردنا الحصول علىٰ قاسم مشترك فإن الأشكال البسيطة المكررة في تصاميم كلا المصدرين ستفيدنا عند عقد المقارنة . فعلىٰ سبيل المثال ، لايتميز المحاربون الواقفون موقف المتفرج في العاج المصري من الكهنة العراة في الموكب المرسوم علىٰ اواني الزهور



١٧
مسلة من الصوان (الوركاء)

في بلاد الرافدين إلا في قطعة القماش التي تستر العورة في عصر ماقبل السلالات ، اما من النواحي الأخرىٰ فإن الخطوط العامة والجهاز العضلي متماثلة في الواقع .

ان مثل هذه الملامح العامة يمكن العثور على العديد من مثيلاتها بسهولة وبخاصة عندما يتعلق الامر برسم الحيوانات . إن مقارنة لها مايبررها ستبدو واضحة حتىٰ عندما نعود للتأمل في عدد من نماذج النحت المدورة التي ظلت باقية الى يومنا هذا في كلا الميدانين . فهناك ، على سبيل المثال ، الوحش الاسطوري في متحف بروكلين (شكل رقم ١٩) الذي قال بصدده (هنري فرانكفورت) انه (يقف علىٰ رأس صف طويل من الوحوش التي تظهر في جميع الفترات العظيمة في فن بلاد الرافدين وتعبر باقناع عن الرعب الذي يشعر به الانسان ازاء عجزه في عالم يعادية) . واذا جردنا هذا الوحش من علاقاته الميتافيزيقية ، فإنه يصبح قابلاً للمقارنة من حيث النحت ، على سبيل المثال ، بقرد (نارمر) المرمري الموجود في مصر . واذا عقدنا مقارنة ايضاً لتمثال المرأة الصغير الذي وصلنا من تل خفاجي[١٠] (شكل رقم ٢٠) وهو الشكل الوحيد الذي ظل

(١٠) تل خفاجي:
ويقع على بعد سبعة اميال شرقي بغداد ونحو اثني عشر ميلا جنوب شرقي (تل اسمر) وهو موضع المدينة ←



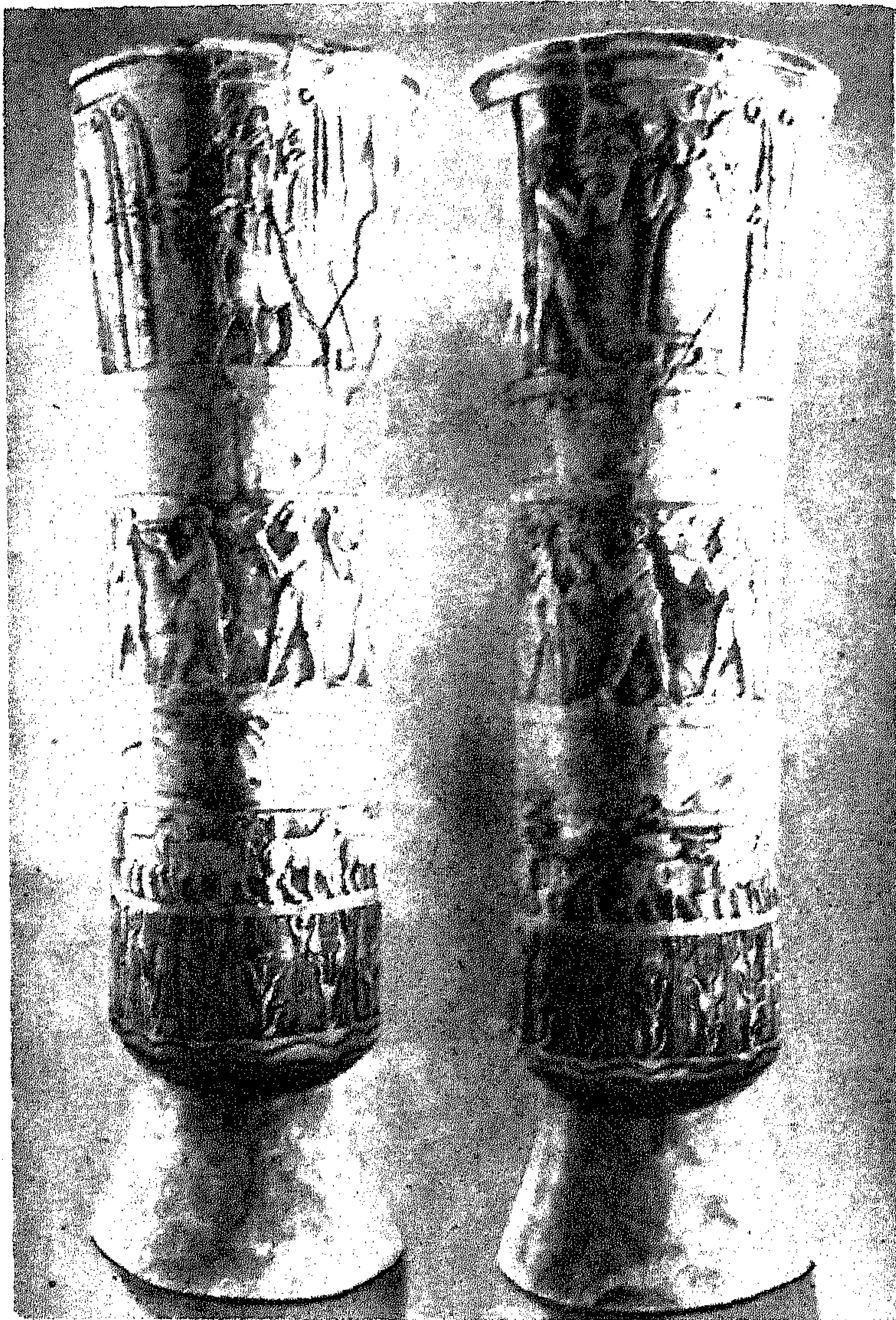
القديمة المسماة (توتوب) حيث اكتشفت فيها جملة معابد يرجع بعضها الى عصر فجر السلالات و بعضها الآخر الى العهد البابلي القديم. وقد وجد في هذا التل ثلاثة معابد مهمة هي المعبد البيضوي والمعبد المخصص لعبادة الاله (سين) اله القمر والمعبد الثالث المخصص للالهة (ننتو). كما وجدت مجموعات مهمة من الـواح الطين بعضها من العصر الاكدي و بعضها الآخر من العهد البابلي القديم.

باقياً من عصور بدء الكتابة فاننا سنلاحظ شيئاً ما في الجزء الامامي من الرأس وافتقاراً خاصاً الىٰ التشكيل الدقيق الذي يعيد الىٰ الاذهان الصورة العاجية المتضررة التي تمثل اول فراعنة مصر .

وإذا تأملنا مثل هذه التطورات المتماثلة في مصر وبلاد الرافدين خلال القرون الاخيرة من الالف الرابع قبل الميلاد واسهامها المشترك في خلق الحضارة العالمية فإننا سنلاحظ الاصرار الذي يتعذر شرحه في كلا المركزين علىٰ التشابه في االاسلوب والاعراف الفنية مما يوحي بوجود عامل مشترك غامض في عقلية شعبيّ هذين البلدينْ اللذين لاتربطهما اية رابطة من الناحية الانثروبولوجية . يضاف الىٰ ذلك أن اوجه الشبه المجرد في الفن تصبح ظاهرة لها علاقتها الواضحة بعالم العمارة والكتابة الصورية . ولهذا فإن الصعوبة تزداد عندما نتذكر انه لايوجد سوىٰ دليل واه وملتبس على الاتصالات الفعلية بين الشعبين في الفترة المبكرة .

ان الفن في بلاد الرافدين من الناحية الأخرىٰ يُظهر بعض التطورات الفريدة الخاصة به . فهناك ، على سبيل المثال ، الرأس المشهور (او الأحرى القناع كما يتعين علينا وصفه) المصنوع من الرخام الابيض من الوركاء (الشكلان رقم ٢١ ـ ٢٢) حيث ان شكله الحقيقي يفيد في تأكيد الصعوبات التي واجهها المثّالون في بلاد الرافدين . ولابد ان يكون هذا تمثالاً بحجم طبيعي الا ان ندرة الحجارة جعلت المثّال يصنعه من الخشب عدا الاجزاء الظاهرة كاليدين والوجه بحيث صنعها من مواد اكثر ندرة . اما الجزء الخلفي من الرأس بما فيه تسريحة الشعر المعقدة ، فقد جرىٰ اكمالها بواسطة استخدام القار وغطيت بطبقة رقيقة من الذهب او النحاس الذي يمتد علىٰ شكل موجات مسطحة فوق الجبين . وقد ثبتت بالحجارة بواسطة مسامير معدنية منقوشة نقشاً مناسباً بلا شك . اما العينان والحاجبان ومفرق الشعر فقد أكدت من خلال زخارف ملونة . ويمكن إعادة بناء شكل الرأس مع هذه الزينة الاضافية دون تردّد وذلك بمقارنته بغيره من اعمال النحت المتأخرة . بيد ان القناع بشكله الباقي حتىٰ الآن يتمتع بمسحة نبيلة مستمدة أساساً من التجسيم والخاصية التي تتصف بها الحجارة . ويبدو اثر هذه في نظر المشاهد المعاصر قد تلاشىٰ بفعل زخارف أخرىٰ .

ثم تأتي بعد ذلك الاشكال المنقوشة في الاختام الاسطوانية التي تظهر أول مرة باعداد كبيرة في هذه الفترة (شكل رقم ٢٣) . وتعكس هذه الاختام في نماذجها الصغيرة موضوعات وتصاميم مألوفة في الوقت الحاضر بهيأة ديكورات كبيرة الحجم كان حظها في البقاء قليلاً . وكانت هذه الاختام في الواقع ذات فائدة عملية استخدمت



١٨ ـ الاناء النذري من الوركاء (عصر جمدة نصر ٣٢٠٠ ـ ٢٩٠٠ ق .م) وتظهر فيه طقوس العبادة .



في توقيع الاسم بواسطة إمرارها على الطين الطري . والنسخة المتكونة ، بما فيها من نموذج متكرر يشبه الافريز ، يمكن دراستها اليوم على نحو مقنع اكثر من الاسطوانة نفسها .

وخلال المرحلة المبكرة جداً من الفن السومري قدمت مشاهد معقدة صورت فيها مجموعات من البشر والحيوانات . وهي ، شأنها شأن النقوش الاكبر حجماً من مثل اناء زهور الوركاء الحجري ، تعطينا لمحات اولية عن الطقوس والرموز الدينية السومرية . فنحن نشاهد احتفالاً قرب معبد (يميز من خلال الواجهة المعقدة المصنوعة من مادتي القصب والطين في تلك الفترة المبكرة) ويقدم فيه الكهنة العراة كالعادة القرابين ، او هيأة ملك يطعم قطيعاً مقدساً من البقر ، او متضرعاً يقتاده



→

١٩ ـ وحش بجسم انسان وراس لبوة من الحجر المتبلور وفيه يرمز السومريون الى قسوة الطبيعة على الانسان .

٢٠ ـ تمثال امراة من (خفاجي) .



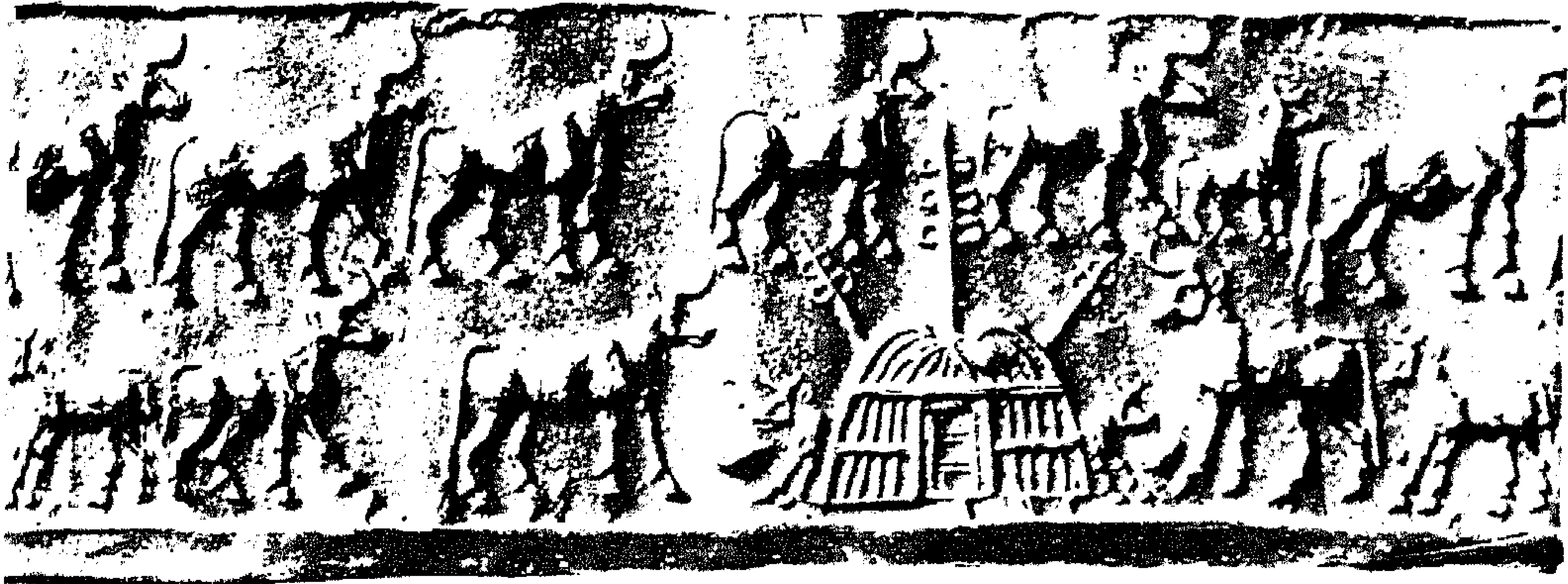
٢١ ـ وجه فتاة من الرخام الابيض ـ الوركاء .



٢٢ ـ الراس بعد اعادة ترميمه .

الكهنة الىٰ معبد الآلهة الأم او يجدف في قارب مزين بالزهور . وعلىٰ الـرغم من ان اهميتها خافية علينا غالباً ، الا انها تبعث فينا الدهشة جراء الحيوية التي تمتاز بها هذه الاشكال الصغيرة الجذابة . وبين فترة واخرىٰ ، هناك موضوعات غير دينية من مثل مشهد القنص او الراعي وهو يدافع عن قطيعه ضد الاسود . ويبدو أن عدداً قليلاً من مواضيعها كان لاغراض الزينة المحضة ، بل ان بعضها شديـد الغرابـة شأن (تناسل الافاعي) أو (الاسود بـرؤوس الافاعي) ويعتقـد ان هذه تـرمز الىٰ قـوىٰ الطبيعة .

وفي فترة لاحقة نسبياً ، تدهورت صنعة النقش (شكل رقم ٥٩) وربما يعود السبب في ذلك الىٰ ان انتشار الكتابة عمل علىٰ زيادة الطلب الشديد علىٰ الاختام . ويبدو ان قلّة العناية عملت علىٰ ازالة آثار ثقوب الحفر الاولىٰ بواسطة نقوش أخرىٰ ثانوية . حيث ظهرت نماذج جديدة من الاختام تحتوي علىٰ صور مبسّطة ومكررة لحيوانات راكضة وقد تحولت هذه في فترات لاحقة الىٰ نماذج هندسية صريحة وأصبح هذا الاسلوب



٢٣ ـ ختم اسطواني من (خفاجي) يعود الى حقبة (جمدة نصر) .

يعرف بأسلوب التطريز .

وتتميز تلك الفترة بوجود شكلين اثنين من النقوش المعمارية . وقد طبق الشكل الاول على واجهات المعابد الخارجية التي اصبحت الآن تقام على مواضع عالية من الآجر الطيني . ويشبه هذا نوعاً من الفسيفساء تتألف من مخروطات محفورة تشبه قلم الرصاص . اما نهاياتها فمغموسة في صبغ يتألف من عدة الوان ادخلت في لبخ الجدار الرطب لخلق اشكال هندسية (شكل رقم ٢٤) . ومع انتهاء الفترة هذه اصبحت التجارب اكثر طموحاً اذ استخدمت مخروطات كبيرة من الجص قمتها من الحجارة الملونة او مغلفة بالبرونز . وهناك شكل جديد من اشكال الزينة الداخلية يوضحها المعبد الصغير الجذاب في (تل العُقير)[11] حيث الجدران والمذبح العالي مزينة بالصور الجصية الملونة . وتفيد مجموعة من الزخارف الهندسية ذات الالوان المتعددة قاعدة لموكب من الرجال والحيوانات وتوحي الاجزاء السفلى المتبقية منها بمشاهد مألوفة في الاختام الاسطوانية . ان الزينة الهندسية من ناحية أخرى تذكرنا من حيث اللون والشكل بالفخاريات ذات اللونين من ذلك العصر التي بلغت درجة عالية من التفوق الفني (شكل رقم ٢٥) .

(١١) تل العقير
موقع جنوبي بغداد نقبت فيه مديرية الاثار العراقية فاكتشف فيه معبد على دكة عالية فيه رسوم من اوائل الالف الثالث ق.م.



٢٤ ـ اعمدة تكسوها الفسيفساء المشكلة من قطع فخارية او حجرية على هيئة مخروطات في قاعة الاعمدة (الوركاء) .

ان هذه المعابد المزينة في العصور السومرية الاولى تمثل بلاريب مرحلة متقدمة من نشوء دويلات المدن في بلاد الرافدين ـ وهي مرحلة بدأت فيها اللغة السومرية بالتعبير عن نفسها بواسطة العلامات الكتابية كما بدأ حفظ السجلات بأنواعها كافة .

لقد اخذنا في الواقع نقترب من الفترة التي يمكن القول عنها إنها تمثل بداية تدوين التاريخ . فقد استخدم المؤرخون البابليون في العصور اللاحقة (الطوفان) التقليدي علامة زمنية في التعامل مع هذه العصور المبكرة . ويوجد في قائمة سلالاتهم ملوك (ماقبل الطوفان)[١٢] الذين لاتزال اسماؤهم اسطورية مادام بعضهم يقترن إسمه

(١٢) دور ما قبل الطوفان:

الدور الذي يتحدد تاريخه بنحو ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد حيث حكم ثمانية ملوك في خمسة مدن كانت اولها مدينة اريدو (ننكي) ـ كما جاء في ثبت الملوك الذي دونه الكتبة السومريون والبابليون ـ وكانت هذه المدينة مركز الملوكية الاولى التي نزلت من السماء (حسب المعتقدات الدينية).



٢٥ ـ اواني ملونة من (تل اسمر) تعود الى حقبة (جمدة نصر) .

بأبطال ملحميين بل وآلهـة ايضاً . واذا عـددنا هؤلاء يتـزامنون مـع ملوك مـاقبل السلالات في الوجهين القبلي والبحري فربما لم يكن خلفاؤهم في فترة (مابعد الطوفان)[١٣] اقل أصالة من فراعنة السلالة الأولى . فهم يتضوون تحت أسماء المدن الكبرى مثل (كيش) [١٤] و (ايريخ) و (اور) التي قامت تباعاً بفرض اهميتها على معظم بلاد سومر .

---

(١٣) ملوك مابعد الطوفان (سلالة كيش الاولى):

وهي السلالة التي حكمت بعد الطوفان والتي قدرت نهايتها ببداية الالف الثالث قبل الميلاد. حكم خلالها ثلاثة وعشرون ملكاً.

(١٤) كيش:

مدينة سومرية كانت مقرا لعدد من السلالات الحاكمة (من السلالة الاولى الى السلالة الرابعة) وكان احد ملوكها واسمه (اجا) قد ورد ذكره في ملحمة كلكامش. وتقع المدينة شمال شرقي بابل، اما خرائبها فتقع حاليا قرب الاحيمر.

ومنذ الآن فإن عملية الاختلاف المميز في الفن في كلا البلدين تكمل نفسها وتستمر دون توقف تقريباً خمسة عشر قرناً تقريباً . ولهذا ينبغي لنا ان ننظر اليهما نظـرة مستقلة ، لا أن نشير الى خصائصهما المتشابهة والمختلفة إشارة عابرة . وفي الوقت نفسه ، فإن ارثنا الاضافي من اقطار الشرق الأدنى الاخرى لابـد من أخذه بنظـر الاعتبار . فإسهامات الاناضول والشرق تنسجم وواقع كونهما ميدانين ثانويين حيث كان الافتقار الى الديمومة الثقافية في تاريخها سبباً في ظهور عيوب في فن كان اساساً فناً اشتقاقياً ثانوياً .

وعلى اية حال ، فإن الحجم الهائل لما تبقى من آثار ذات علاقة بتاريخ الفن والتي حفظها لنا المناخ الجاف وغـير الضار في اضرحـة شيدت من الصخـور وفي المباني الحجرية في مصر تفوق مايماثلها من تراث في اماكن اخرى مما يعني أولويتها عـلى ماعداها .



القسم الثاني

الفراعنة الاوائل وعصر الاهرامات

كتب الاستاذ (بيت) في العام ١٩٣١ قائلاً : «ان الجمهور بقدر اهتمامه بـالفن المصري انما يهتم به اساساً لان الاعمال الفنية يحيطها جو رومانسي يرتبط بكل شيء يبلغ عمره عدة آلاف من السنين واستخرج من باطن الارض .» . ومن المؤكد ان الاتجاه العام في الموضوع قد مرّ في عصرنا خلال بعض التقلبات الغريبة . وبالنسبة الى عين الكلاسي المحدث الفاحصة في مطلع القرن الحالي ، تبدو هذه الاعمال عتيقة غير مفهومة ، صارمة وثابتة عفا عليها الزمن وهي لاتزال فتية . وبالمقارنة ، ففي عشرينات هذا القرن اعيد اكتشاف هذا الفن بواسطة مجموعة من الفنانين النقاد وقاموا بتبنيه (اسوة بأعمال النحاتين في بنين) بوصفه اثباتاً لاعرافهم الجمالية التي تشكلت حديثاً . واصبح (الموضوع الذي يحظىٰ باكبر قدر ممكن من الاعجاب) والترحيب من الحركة الفنية المعاصرة التي عدته ، في معرض المقارنة بالانطباعية ، الانجاز النموذجي الذي يتفق واكثر التطلعات الفنية حداثة» .

ففي المانيا ، كان مؤرخ الفن العظيم (هنريش شافر) يطرح في هذه الفترة تماماً مدخلاً اكثر عقلانية الىٰ الموضوع برمته . وكان الرأي المعقول هو ان علىٰ المرء أن «يتعمق الىٰ ابعد حد ممكن في جميع مظاهر الحياة الروحية بين المصريين القدماء التي وصلت الينا» لكي تخلق في نفس المرء مايسميه (الفكر والاحساس المصريين) قبل محاولة تفسير الفن المصري . وبعد ان قام بنفسه بهذا التعمق على نحو كامل ، أصبح

في وسعه تقديم خلاصاته تقذيماً أفضل ، كما اصبح في وسعه تزويد الآخرين بمدخل جديد ومفهوم الىٰ اكثر ميادين الدراسة خصوبة .

وقد لقي جهد (شافر) الترحيب بوصفه اسهاماً لايمكن الاستغناء عنه من علماء المصريات البريطانيين الذين ذهب أحدهم حدّ الإصرار على ان (كل من لايتعرف بنفسه الى خطوط الفن المصري العامة في الأقل ، فإنه لايزال يتخبط في الظلام في ملكوت هذا الفن : وقد يعجب به او يمتعض منه ، الا انه لايستطيع في الواقع ان يفهمه .) وبقدر تعلق الامر بزملاء (شافر) الالمان ، فإن مقتربه فشل في اقناع بعضهم علىٰ اية حال حيث اصرّ هؤلاء علىٰ ضرورة تحليل شكلي للصفات الفعلية المتأصلة في المادة المتوافرة دون الاخذ بنظر الاعتبار ظروف مهادها الثقافي غير المتصلة بها .

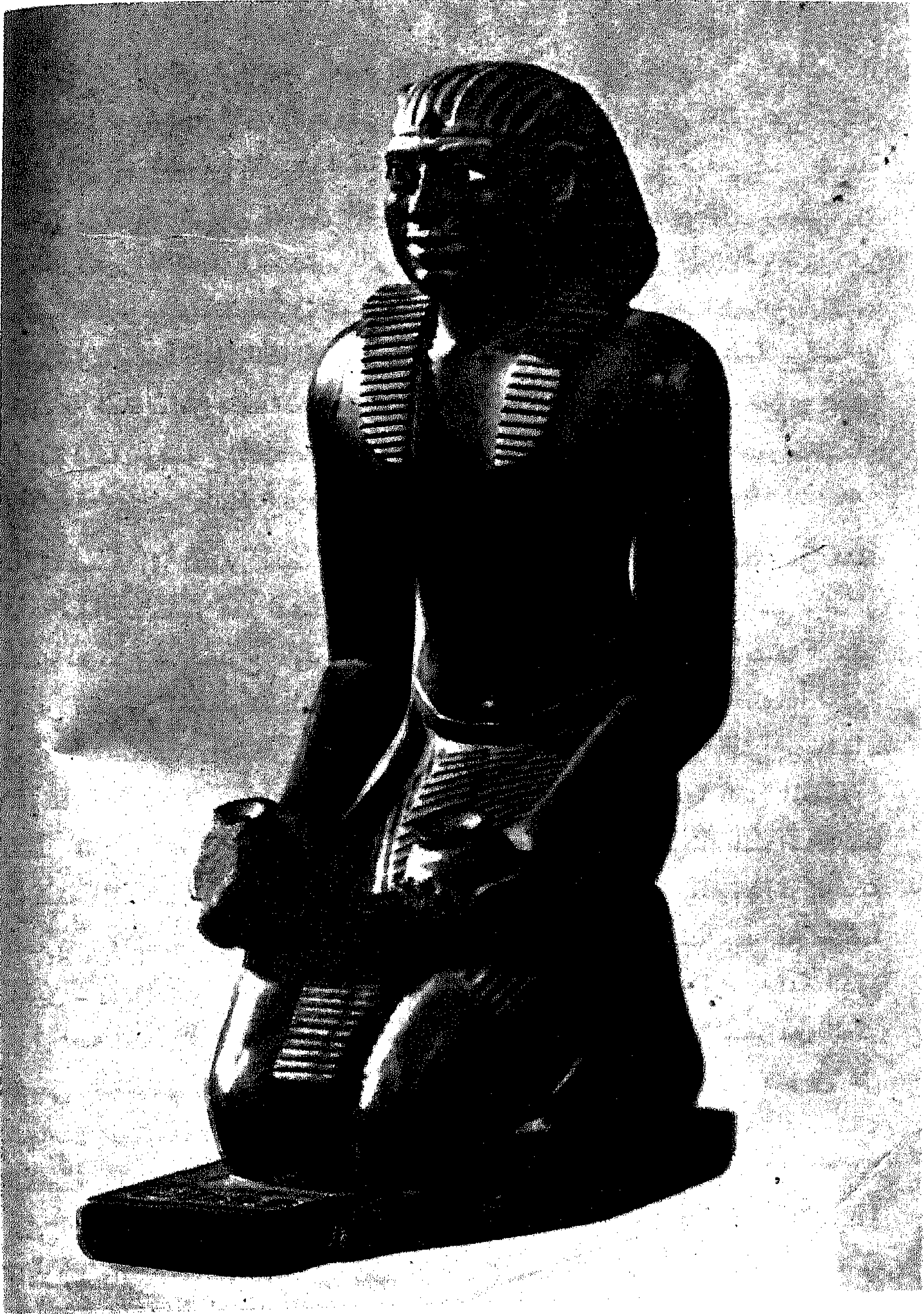
وفي هذه الاثناء اصبح الموضوع برمته متشابكاً مما أوجد العذر لبعض الكتّاب الذين كتبوا عن الموضوع ان يقنعوا انفسهم بشرح ووصف عدد من اعمال النحت والرسوم الجدارية المصرية وملاحظة خصائص مختلف الفترات دون تعمق اكبر في موضوع الفن المصري بوجه عام ، ولعل اكثر المقتربات فائدة في يومنا هذا تقع في منتصف الطريق بين هذين الحدين . فاذا اردنا ان نقوم إسهام مصر في مجمل تجربة الانسان الفنية فانه يتعين علينا انٍ نتجنب بوضوح اصدار الاحكام القطعية ربما على وفق ثقافتنا الغربية والعمل اولاً على تصور اتجاه عقلي كان بمثابة العامل التأسيسي في خلق كل من الديانة المصرية والفن المصري . وفي الوقت نفسه فأن من الخطأ ايضاً تجاهل الخصائص الجمالية الموروثة التي لولاها لما اصبحت الاعمال المصرية كالنحت والرسم اعمالاً فنية ابداً . ويتعين علينا ان ندرك ان تفسير الفن في ضوء التاريخ الثقافي ينبغي كما قال (فرانكفورت) ان يجسد بالتحليل خصائصه الشكلية تماماً كما ان تفسير الوثائق المكتوبة في ذلك السياق يسبقها فحص نقدي لخصائصها اللغوية .

لقد علق (فرانكفورت) ايضاً على غرابة الفن المصري بالنسبة الى العين الحديثة ـ وهي خاصية يعزوها (شافر) اساساً الى غياب المنظور في اعمال النحت البارز كما نفهمها نحن ، والى غرابة الطريقة البديلة الموظفة فيها عند التعامل مع الطبيعة . ثم يشير بعد ذلك الى الظروف التي قد تغيب ايضاً عن ذهن المرء وهي ان «استخدام المنظور لم يكن حتى مألوفاً لانه غير طبيعي او شائع . فمبادئها لم تكتشف إلا مرة واحدة في مجمل تاريخ الانسان وذلك في القرن الخامس ق . م . في

اليونان». ان المنظور لا يفهمه اليوم الا اولئك الناس الذين تأثروا تأثراً مباشراً او غير مباشر بمبادىء الفن الاغريقي . واذا كان يتعين علينا ان نطلق على اشكال الفن التي لم تخضع لمثل هذا التأثير فنون ما قبل الاغريق ، فان هذه الصفة ينبغي ان تمتد لا لكي تشمل الشعوب البدائية في جميع العصور حسب ، بل الاطفال غير المتعلمين في عصرنا الراهن ايضاً : ان الظواهر المقترنة بالرؤية من خلال المنظور مألوفة تماماً في الواقع لكل فنان من فناني ما قبل الاغريق . الا ان فرانكفورت بالنسبة الى اغراض الرسم يرفض هذا الرأي بوصفه زيفاً ويرجع الى مجموعة معقولة من خصائص موضوعه المعروفة . وهكذا نجده يجمع في صورة واحدة ذات موضوع واحد مجموعة ملامح لها مأخوذة من وجهات نظر مختلفة . والنتيجة هي ماأصبح يعرف بفن (ideoplastic) •

وبالنسبة الى الفنان المصري ، فإنه ينبغي للمرء ألا يتصور لحظة ان هناك امامه مجالاً لاختيار هذا الشكل من اشكال العرض او المنظور الاعتيادي ، اذ ان الاخير لم يكن قد اخترع . ولو كان قد اخترع لرفضه هذا الفنان بوصفه لا يعبر إلا عن عالم من المظاهر تختلف عن ادراكه العقلي الذي يعتمد عليه اعتماداً اكبر . ولهذا السبب فإن الافكار لا المظاهر هي التي تحدد الاشكال التي يوظفها .

وقبل العودة الى تحليلنا الخصائص الشكلية التي يتميز بها الفن المصري ، لنتأمل قليلاً موضوعاً اوسع يتعلق بهدفه ومبررات وجوده . وهنا سنواجه حتماً الحقيقة الاساسية الخاصة بارتباطه الوثيق والشامل تقريباً بالمعتقدات الدينية المصرية . فمنذ العصور البدائية لم يكن للفن المصري اي هدف جاد غير مرتبط بالدين ـ وذلك ظرف اصبح اقل مدعاة للدهشة عندما يتذكر المرء اهمية الدور الذي لعبه الدين في الحياة المصرية عموماً لدى شعب يعجز عن التمييز بين الفكر الديني والسياسي . وهذا معنى آخر يمكن فيه تطبيق صفة ما قبل الاغريق على اتجاهات العقل المصرية اذا كان هذا الشعب ينظر الى كل مظهر من مظاهر حياته الخاصة والعامة من خلال نمط من المعتقدات او الشعائر الدينية تستبعد كل ما يمكن ان يطلق عليه النظرة العلمانية . ان الفصل الكلاسيكي بين السلطة الدينية والادارة المدنية اوما اعقبه من تمييز بين الكنيسة والدولة كان يصعب فهمه في مصر ابان عصر السلالات .



٢٦ ـ تمثال الملك (بيبي) الاول وهو من اوائل التماثيل النذرية .

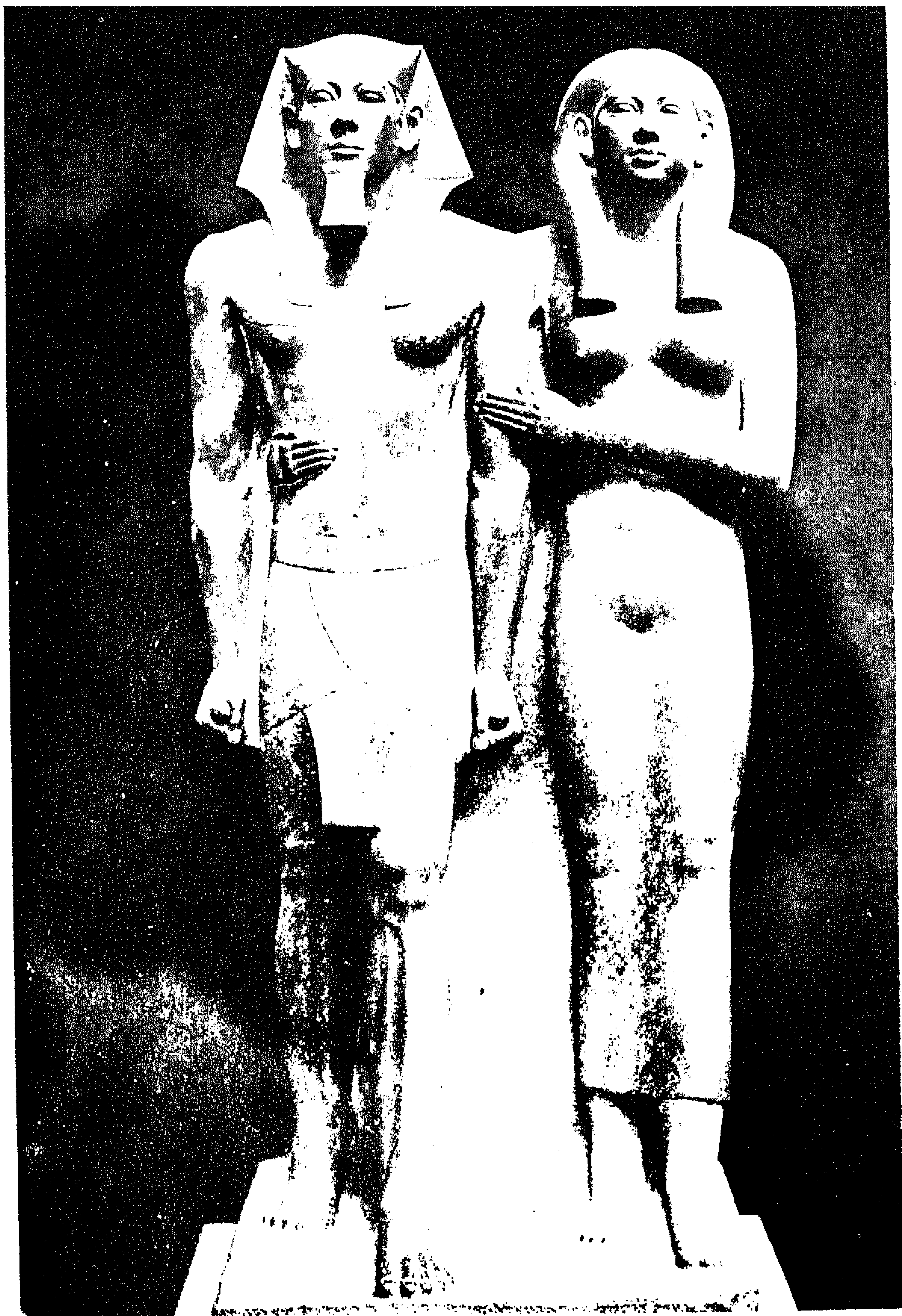
ولدى العودة الى الصفة الحقيقية للديانة المصرية ، ينبغي للمرء ان يتذكر اولاً اهتمامها بالملكية بوصفها مظهراً دنيوياً من مظاهر السلطة الالهية واهتمامها ايضاً باطالة الحياة بعد الموت بما في ذلك رموز ميثولوجيتها المعقدة وتقاليد طقوسها التي تغلغلت في مجمل نسيج الحياة اليومية . وقد استقرت مبادئها الرئيسة والصور التي عبرت عنها خلال حكم السلالة الرابعة . غير ان القرون التي اعقبت ذلك شهدت مسيرة طويلة من التعقيد ، اذ ان افكار الديانة المصرية لم تنم بوصفها تراكماً . وكما قال (سيرل اولدرد) فإن (هذا الشعب المحافظ لم يرفض الا القليل ، ومن المحتمل ان الديانة المصرية قد تعني جميع الاشياء لجميع الاشخاص ابتداءاً من الافكار الفلسفية للاقلية المتعلمة في عصر تسوده الثقافة الى مجرد الإيمان بالخرافات عند الجماهير المستكينة في فترة الانحطاط) .

لقد كانت وظيفة الفن المصري التعبير عن القيم المجردة الدينية تعبيراً مفهوماً وخلق آثار خالدة للاشخاص والاحداث بهدف ديني وتقديم الاجواء المناسبة للطقوس الدينية . وتتضمن طبيعة هذا العمل نظاماً محدداً للفنان نفسه ولهذا ينبغي لنا ان ندرس الفنان فيما بعد إذ سنلاحظ إفتقاره الى كيان مستقل والحدود المفروضة عليه بسبب الاعراف التي تقتضي استبعاد الاسلوب الحقيقي وسنلاحظ ، إضافة الى ذلك ، العبقرية الخلاقة التي ساعدته في التغلب على مثل هذه الصعوبات . وسوف نتمكن خلال الحل الذي توصل اليه من دراسة بعض الخصائص الجديرة بالاهتمام والتي تعكس البيئة التي يعيش فيها .

لقد ذكرنا سابقاً كيف يمكن التعرف الى بعض التماثيل التي تعود الى فترة ما قبل التاريخ بوصفها تستخدم للعبادة ، ومن الناحية المنطقية ليس هناك أي سبب يدعو الى عدم تطبيق المصطلح نفسه على مجمل التماثيل المصرية . ولما كانت هذه التماثيل تهدف اساساً الى ان تكون بمثابة الأنصاب ، لذا فإنها تتمتع بوظيفة محددة تحديداً واضحاً تقترن بالعبادات . وهدف هذه العبادات يتمثل في الخلود اي انها تهدف الى تخليد ذاكرة (ومن ثم وجود) الشخصية الانسانية . وتبدو هذه العبادة في البداية وهي مقترنة تماماً بالملوكية ، بل انها في الواقع اهتمت بما يمكن ان نصطلح عليه «تناقض الملكية المقدسة الهائل» وهي ليست ما يعرف بالملكية الالهية مادام الايمان بحكم

منصب الوهية الملوك يبدو تطوراً ثانوياً ، بل مع اطالة دورة الوجود الذي ينتهي خلاف ذلك بالموت . فبعد ان بدأت امتيازات العبادة بوصفها حقاً ملكياً ، امتدت بعد ذلك لتشمل أفراد العائلة المالكة ومن ثم اقرباءهم والتابعين لهم . وهكذا فإن الاستعمال يمكن ان يكيف مع الايمان الشامل بالحياة وتكييف نحت التماثيل لمتطلبات الشعائر الجنائزية بالنسبة الى الأشخاص (شكل رقم ٢٧) . ومما يدعو الى قليل من الدهشة ان نذكر ان الفنان المصري يمكن بهذه الطريقة عدّه (بناء أنصاب) مع بعض التحفظات الخاصة التي اضفاها الاستعمال الحديث للمصطلح . وقد كان الجو المناسب لعمله يرتبط بالاضرحة . وفي هذا المكان في الواقع عثر على معظم انجازاته .

ان وظيفة التمثال الدفني ضمن العبادة تتلخص في الصورة الانسانية ، حيث تكتسب او تكمل هوية الجثة المحنطّة التي ترمز اليها الى الابد . ولهذا الغرض فقد تعين عليه ان يكون صورة من النوع الذي من شأنه ان يتجنب اي ايحاء بالضعف المميت او بطبيعة الحياة الانسانية الزائلة . ولهذا كان لابد من أن يصيَّر دون تأكيد مظاهر الأصل العضوية وإضفاء صفة الثبات التي تتفق وانعدام الزمن بالنسبة الى الهدف . ان المثالين المصريين بما عرف عنهم من مهارة فريدة لم يستوعبوا مثل هذه التجريدات حسب ، بل نجحوا في الوقت نفسه في تحقيق تماثل لم يكن في جميع الاحتمالات تماثلاً حرفياً ، وهو امر كان من شأنه ان يتضمن هذه التجريدات في اعتبارات غير واردة كالشخصية والمزاج ، بل في اشارات مميزة للتفرد الأساس . لقد كان التماثل الواقعي في الحقيقة اعتباراً ثانوياً حيث يمكن تقرير هوية التمثال على نحو اقل التباساً بواسطة عملية (التسمية) الطقسية . وهنا تكمن اهمية الكتابات الموجودة على هذه التماثيل التي تتضمن اسم المتوفى ، إذ لو خصص التمثال لشخص ثان فإن أي تغيير في العنوان المكتوب من شأنه ان يجعل تلك الدلالة باطلة . والممارسة التي تميل نحو التطرف المعاكس يوضحها ما يسمى (الرؤوس الاحتياطية) التي وصلتنا من الورش الملكية عند السلالة الرابعة في (الجيزة) والتي كانت موجودة في المقبرة (شكل رقم ٣١) . وتبدو انها تؤدي وظيفة الصور الزائدة التي تضاف بوصفها تحذيراً مما يسبب تحلل الجسد او تفسخه . ويمكن ايضاً صنع نسخ أخرى من التمثال الدفني لاسباب وقائية . وقد وصل عدد النسخ التي عثر عليها من السلالة الخامسة لـ (خم - باف) خمسين نسخة .



٢٧ ـ تمثالان لميكرينوس والملكة .

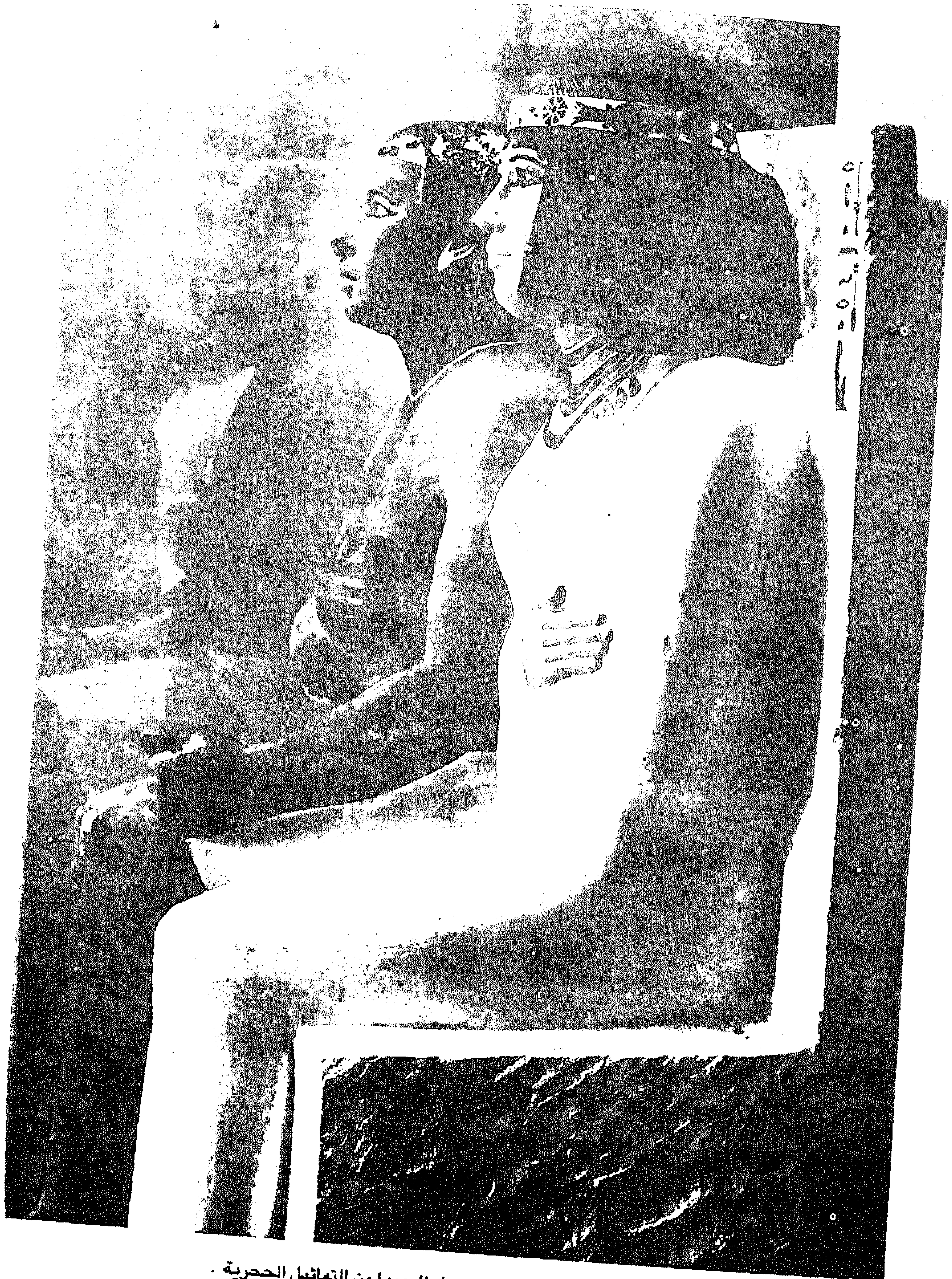
ان المرء يبدأ بملاحظة علامات مدخل المشكلات الجمالية الفريد والمتميز في النحت الجنائزي ، وهو مدخل مصري اساساً . لقد ادت المحاولات المبذولة من قبل لتحليل هذا المدخل الى الاستنتاج تقريباً ان الفنان المصري لابد قد تأثر تأثراً نفسياً الى حد بعيد بمحيطه المادي . فاستقرار المناخ الذي يعتمد عليه وايقاع فيضان نهر النيل الموسمي الذي يمكن التنبؤ به كانا بالنسبة اليه حقائق ثابتة في اسلوب الحياة . وهناك ايضاً عزلة البلد الجغرافية ضمن حدوده الطبيعية ، فقد كان محمياً بالصحارى مما يسهل الدفاع عنه إضافة الى انه كان معزولاً عن حركات الهجرة الكبيرة التي اثارت القلق في الاراضي المجاورة في الشرق الادنى . ويبدو ان هذا قد منح المصريين عامة الاحساس بالامن والاستقرار ، كما منح الفنان على نحو غريب صفة الاهتمام بكل مظهر من مظاهر الوجود الحالي الذي يكمل فيه الماضي والمستقبل احدهما الآخر . ولم يكن هناك في تصور الفنان مفهوم حقيقي عن الموت فكما كانت الشمس تشرق كل يوم ويولد (اوزوريس) [15] كل عام كان الموت بالنسبة الى المصري مجرد الليل الذي يسبق النهار الخالد .

وهناك اعتبار جغرافي آخر يتمثل في التصور الرسمي عند المصريين ازاء بلدهم بوصفه كياناً مزدوجاً . وما لم نتفق و(فرانكفورت) الذي يعد هذا الأمر مجرد (حالة فكرية تفهم الشمولية بوصفه توازناً للاضداد) وليس لها أساس في الواقع بعد توحيد (مينس) البلاد فأنه ينبغي لنا البحث عن صفات مميزة في فن (البلدين) . ومن خلال القليل الذي نعرفه عن (الدلتا) في الواقع فإنها تبدو مختلفة عن الوجه القبلي ليس من حيث المناخ والاقتصاد حسب ، بل من حيث طبيعة السكان الذين تشبهّوا في عادات تفكيرهم الى حد ما بعادات جيرانهم الآسيويين . وبقدر ما يتعلق الامر بفنهم فان المرء ينبغي له ان ينظر الى إستخدامهم حجر الكلس بدلاً من حجر الصوان الجنوبي الصلب كرمز لذوقهم الجمالي (شكل رقم ٣٣) حيث يُظهر هذا في الواقع علامات تدل على طبيعة غريزية بالمقارنة بالشكلية الصورية في (الوجه القبلي) .

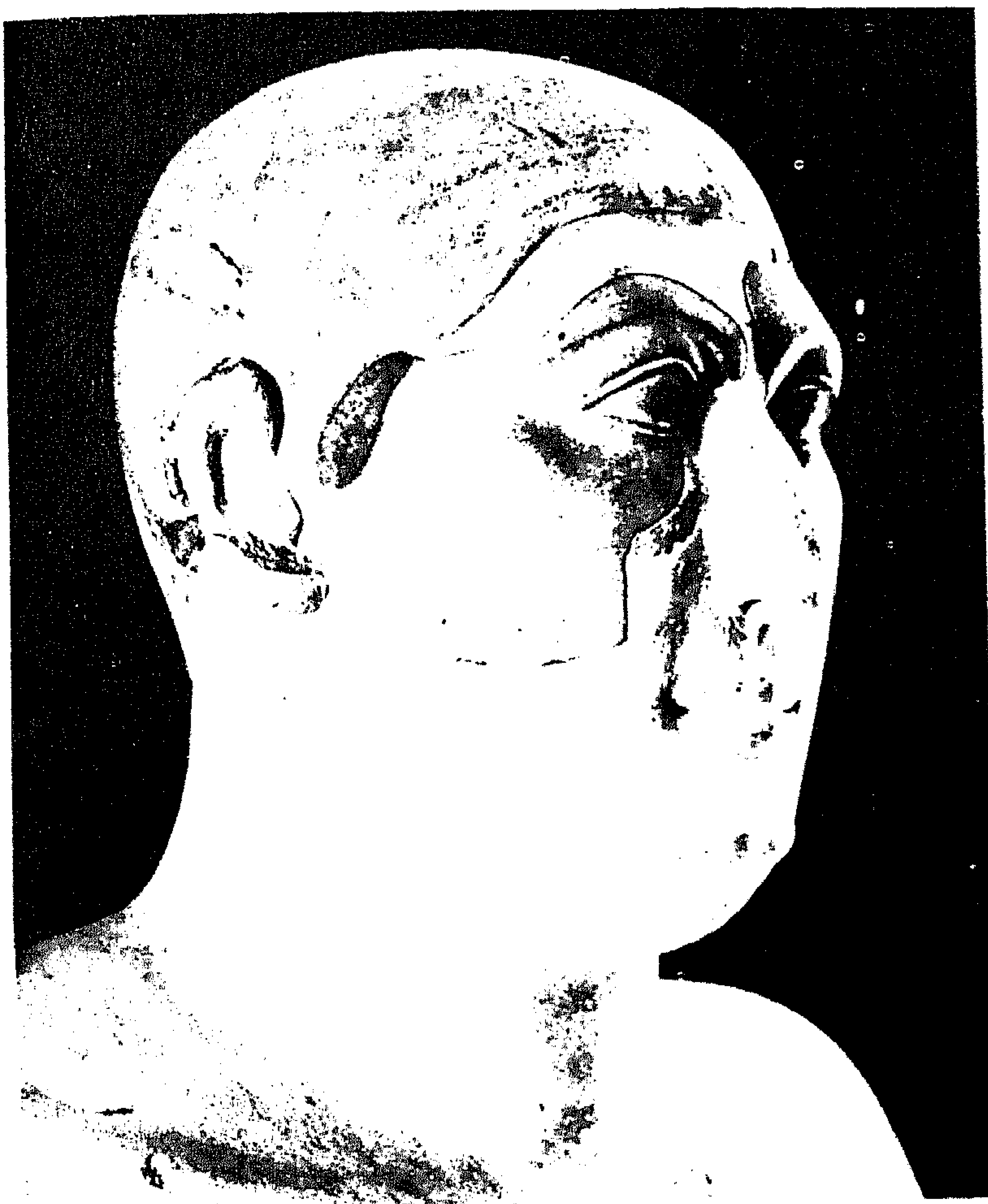
---

١٥) اوزوريس

اله الخضرة والخصب عند المصريين القدماء ، ومن ثم الحياة . وقد صورته الاساطير المصرية جالساً وبيده ميزان في احدى كفتيه قلب بشري وفي الثانيه ريشة طائر (ترمز الى الحق) . وهو الذي يدين الاموات ويزن حسناتهم وسيئاتهم . فمن عاش حياة فاضلة اتحد ، بعد موته ، بالاله إوزوريس .



٢٨ - (راحوتب) و (نوفرت)،نموذج محفوظ جيدا من التماثيل الحجرية .



٢٩ ـ تمثال (حرينونو) وزير الملك خوفو .

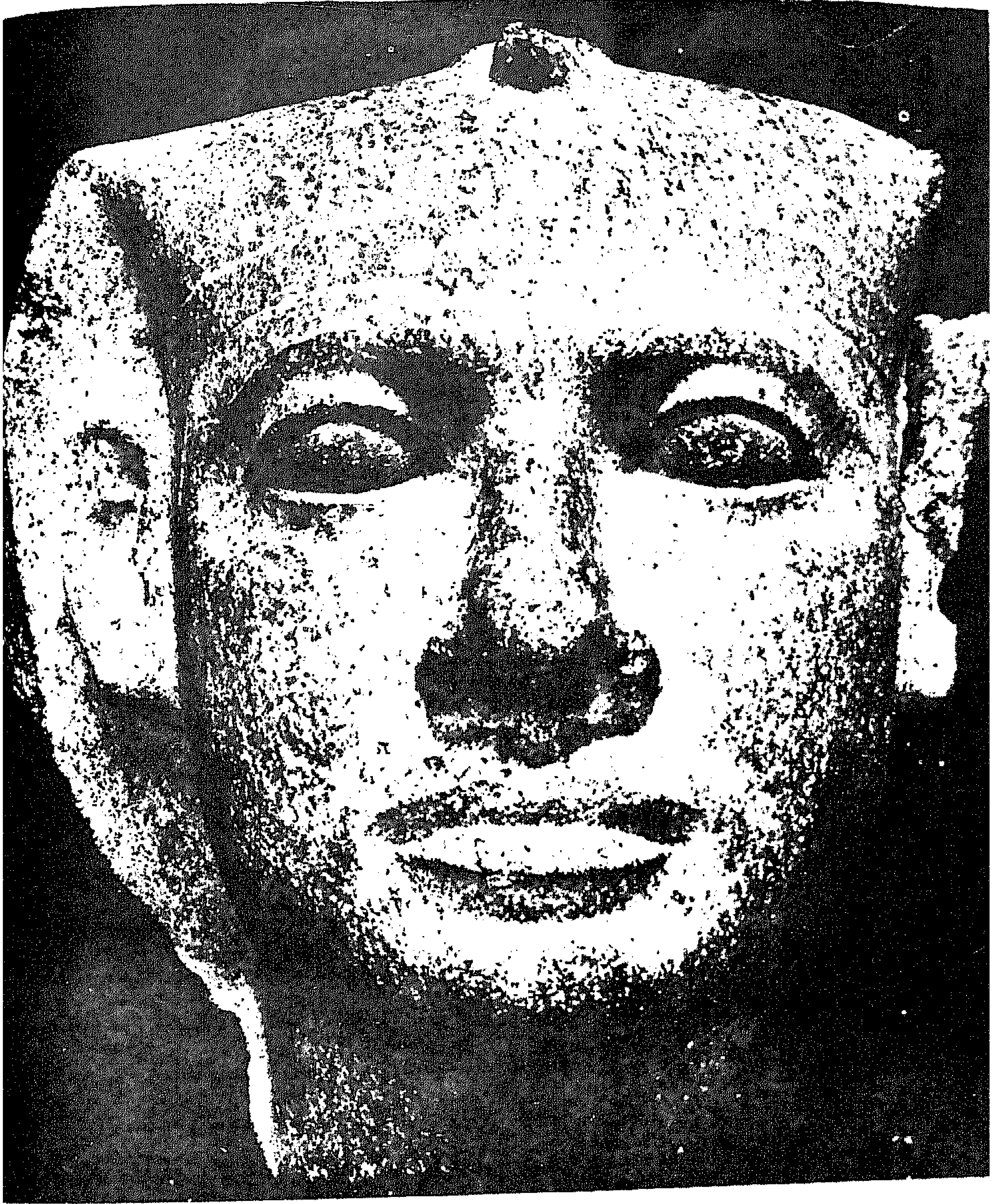


٣٠ ـ راس الامير (انخاف) .



٣١ ـ راس يمثل ابنة الملك (خوفو) من (سقارة) في مصر .

وعلى الرغم من هذا فإنـه ينبغي لنا ان نعـزو لفناني وادي النيـل القبلي معظم الخصائص الاولية لفن المملكة القديمة كما نعرفه من خلال أشكاله المميّزة . ويبدوهنا ان جميع مؤرخي الفن قد اتفقوا على رد الفعل النفسي عند هذا الشعب ازاء خصائص تجريدية معينة في بيئتهم الغريبة . فلم تكن هناك آفاق دائرية عند المصريين في الوجه القبلي ، حيث كان شكل عالمهم ذا خطوط مستقيمة واضحة ومحددة بين متوازيات شـديدة من الجـروف التي تفصل الـوادي المزروع عن الصحـراء العاليـة في كلا الجانبين . وهناك بعد ثالث توفره ارضية الوادي نفسها والسماء التي كان يتصورها المصريون مظلة راسخـة ومعلقة عـلى اوتاد خفيـة . ويعزو بعض النقـاد الى هوس المصريين بالمظهر الموشوري للعالم ايثـارهم الذي ابـدوه ازاء الاشكال المكعبـة في النحت . ولابد ان يلاحظ المرء كيف ان انتاج هذا الفنان النموذجي يتفق مع مكعب تخيلي ، كما انه ليس من المناسب توضيح هذه الخاصية بالاشارة الى طرق استخراج الحجارة من المقالع او الى حقيقة ان مثل هذه الاعمال كان القصد منها عموماً ان تكون



٣٢ -رأس من الصوان . (سقارة) .



٣٣ ـ راس من حجر الكلس من (الجيزة) .

مجرد وحدات في تصميم مبني ذي خطوط مستقيمة ويعد نوعاً ما معتمداً على مفهوم الفضاء الذي يرضي اهتماماته الجمالية . والطريقة التي يتبناها هي تأمل وجهي موضوعه مستقلاً اولاً ، ثم يوحّد الوجهان ليصبحا شكلاً ذا ثلاثة أبعاد يستعاد فيها عمداً المكعب الاصلي . وهذا يظهر في العروش المربعة او قواعد التماثيل المربعة التي تؤكد الشكل الهندسي الاساسي . وبالطريقة نفسها لوحظ فيما يتعلق برسوم الاضرحة ان الفنان يفضل استخدام الخطوط المستقيمة المتميزة على كل جدار مستقل وسقف منفصل مثل مظلة السماء . ويقترن هذا كله بأحساس الفنان المصري النفسي والغريب بالانغلاق الذي يعيده الى اماكن الراحة النهائية المتمثلة في القبر المنحوت من الصخر . وهذه نظرية مثيرة للاهتمام واذا كانت توضح توضيحاً غير مباشر سمو فن الوجه القبلي فإنها تساعد ايضاً في تفسير بعض نواحي القصور فيه .

ولعل من المفيد الاشارة الى اننا في هذا كله كنا ننظر الى الفنانين المصريين نظرة جماعية . وفي الواقع لايمكن القول ان هؤلاء الفنانين كأفراد كانوا موجودين فعلاً وان ميولهم الشخصية غير مهمة ، فأعمالهم لم تكن ترمي الى اسعاد او تنوير جمهور قد يكون استحسانه تلك الاعمال نافعاً أو مجاملة لأصحابها بل انها في الواقع نادراً ماكانت مخصّصة للعرض . فبوصفها مستودع القوة الانسانية الخارقة فقد بات من المقرر ان تبقى مخفية الى الابد عن تدنيس مشاهدة الانسان إياها في الاضرحة والمقابر . لقد كان الفنانون انفسهم في الواقع غير معروفين ولم يكونوا مساهمين كأفراد في نسيج العمل الخلاق ، بل مجرد فنانين بسطاء اسهموا في حرفة موروثة . ان مايثير دهشتنا اليوم انما هو الاحساس الغريزي الذي ساعد هؤلاء الحرفيين المجهولين في ابتداع وسيلة جمالية للتعبير عن تجريدات مقررة واستثمار هذا الاسلوب بجاذبية عاطفية مقبولة اليوم تماماً كما كانت مقبولة في عصرهم وعلى الرغم من هذا فإن هذا الاعجاب ليس سوى نتاج ثانوي لما حققوه فعلاً ، اذ مهما حاولنا ان نختار من صفات او تفاسير للدوافع التي اسهمت في تحقيق هذا الانجاز فإن الحقيقة البسيطة تظل تتمثل في انه خلال حكم الفراعنة المصريين الاوائل ، استطاع هؤلاء الاساتذة العظام ان يبدعوا نظاماً متكاملاً في تقديم الاشياء العضوية كالناس والحيوانات بأسلوب مقنع جمالياً بحيث سلمت به جملة وتفصيلاً الاجيال اللاحقة وعدته فوق مستوى النقد . ولنتأمل الآن اعمالهم بمزيد من التفصيل .



٣٤ ـ تمثال الملك (خفرع) من (الجيزة) .

يشار الى اول سلالتين مصريتين بـ (الفترة القديمة) وهي الفترة التي لم تصلنا منها لسوء الحظ الا بعض الاعمال القليلة جداً . والاستثناء الوحيد الظاهر هو لوحة (نارمر) الفخارية التي شاهدنا عليها اشكال وتماثيل (منس) وتماثيله وهو يلبس تاجي المملكتين الشمالية والجنوبية وكذلك اسلوب الأسود الموحدة التي لانشك في رمزها . وعلى الرغم من هذا فهناك ما يدعونا الى الاعتقاد ان التنافس السياسي بين المملكتين استمر حتى نهاية السلالة الثانية عندما تحققت وحدة دائمية بقيادة احد الملوك واسمه (خا ـ سخم) وقد عثر على صورته على شكل تمثالين دفنيين (شكل رقم ٣٥) وتبدو هذه الحالة العامة وقد انعكست على موقع القبور الملكية الاولى . فقد وجدت بعض الصور في (ابيدوس) في الوجه القبلي التي يبدو ان بعض ملوك الجنوب قاموا بدفنها بأنفسهم إما مراعاة للتقاليد العائلية أو لان المملكة تعرضت ثانية للتجزئة . وفي (ممفيس) [١٦] الواقعة بين (الدلتا) و (الوجه القبلي) دشنت المقبرة الملكية الواسعة الارجاء لأغراض الدفن . وقد كشفت التنقيبات مؤخراً في منطقة (سقارة) قبور السلالة الاولى وتحتوي كما يتضح خصائص ملكية . وتبدو احداها وقد جمعت بين شكلين من اشكال القبور : الاول بناء له شكل الركام الترابي الذي يمتاز به الجنوب والثاني مصطبة من الطابوق يتميز بها (الوجه البحري) . وهذا القبر يعود الى إحدى الملكات التي يبدو انها توفيت في عهد الملك (اديمو) خامس ملوك السلالة الاولى (ويبدو شكله على قطعة من العاج في المتحف البريطاني ـ شكل رقم ٣٦ . ويعد هذا من الأنصاب الصغيرة القليلة التي وصلتنا من الحقبة القديمة حيث صوّر بما يعرف اليوم الاتجاه الكلاسيكي وهو يذبح عدواً آسيوياً كما يبدو مما يوحي بفتوحات خارج الحدود المشتركة لكلا البلدين .)

(١) لقد كانت قبور المصاطب هيكلاً مستطيلاً من الطابوق يحتوي على غرف داخلية مبنية فوق غرفة الدفن السفلى . وكانت واجهاتها مزينة بمختلف الاشكال المعقدة مثل الدعامات والتجاويف وهو اسلوب معماري عدّ بعض الآثاريين خصائصه التي تعود بلا شك الى بلاد الرافدين اول دليل واضح على الاتصال بين القطرين . ويعتقد بعضهم

---

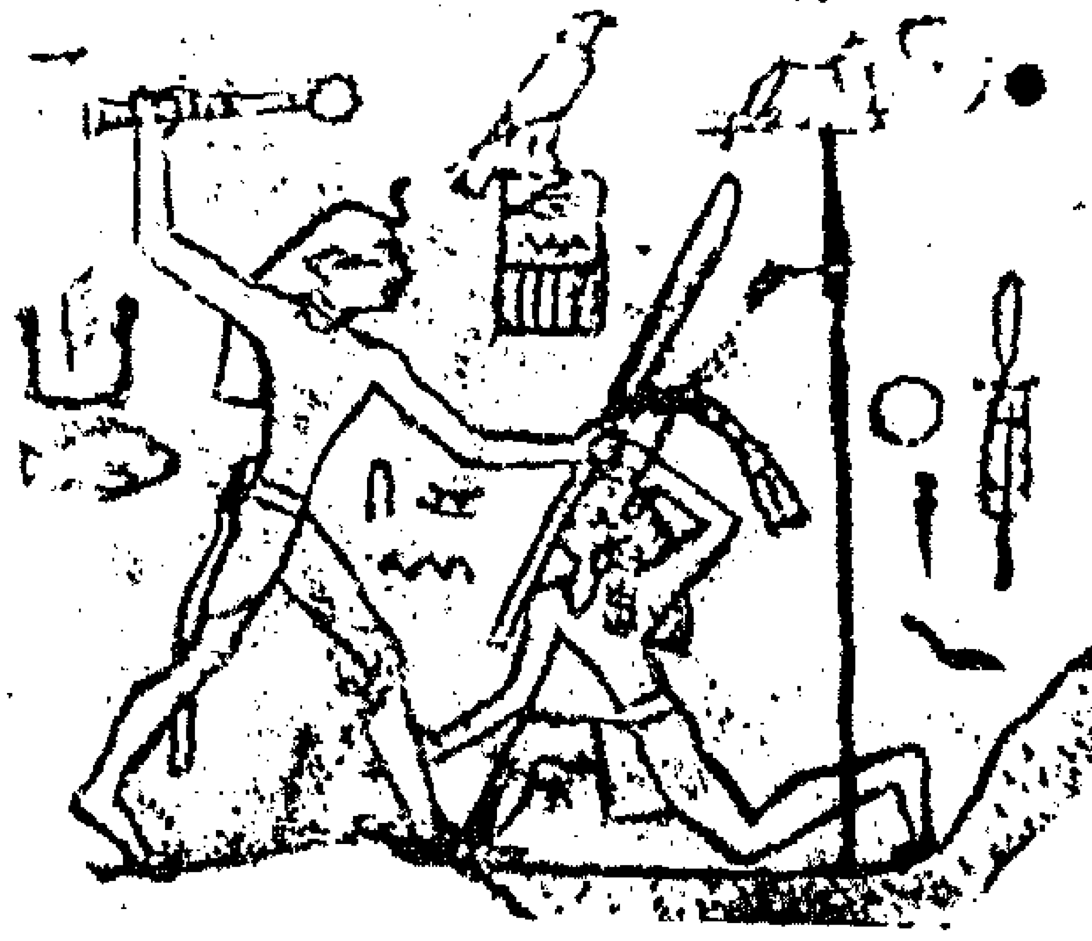
(١٦) ممفيس

مدينة في مصر السفلى كانت عاصمة ومقرا للفراعنة في عدة عصور استولى عليها اسرحدون ملك اشور .



٣٥ ـ تمثال الملك (خاسخيم) بعد ترميمه .

انه تطوير لهذه المباني بإضافة طوابق عليا . وتطورت هذه لتصبح الهرم المدرج الذي بناه (زوسر) اول ملوك السلالة الثالثة ويعود الفضل الى (امحـوتب) ، وهو معمـار (زوسر) ، في ابتكار البناء بالحجارة . ان المباني المعقدة التي تحيط بضريح (زوسر) في (سقارة) تشهد بلا شك على هذه الاصالة التي يتمتع بها ليس في التعامل بالاشكال الكلسية الخاصة بالبناء بالآجر في العصور الاولى ، بل في تحويل الاشكال العضوية الى زينة ذات اسلوب جذاب (شكل رقم ٢٢٤) . فمعالجته السقـوف ، على سبيـل المثال ، التي تعكس العوارض الخشبية المدورة والمتسقة والاعمدة الصخرية بما فيها من قصب عمودي يشبه حزم سيقان البردي ، تكشف عن ذوق حساس في التصميم لايوازيه شيء في العصور المتأخرة ويتمنى المرء في الواقع لو ان نماذج اخرى من النحت



٣٦ ـ قطعة من العاج تظهر الملك (اريمو) وهو يضرب احد خصومه .

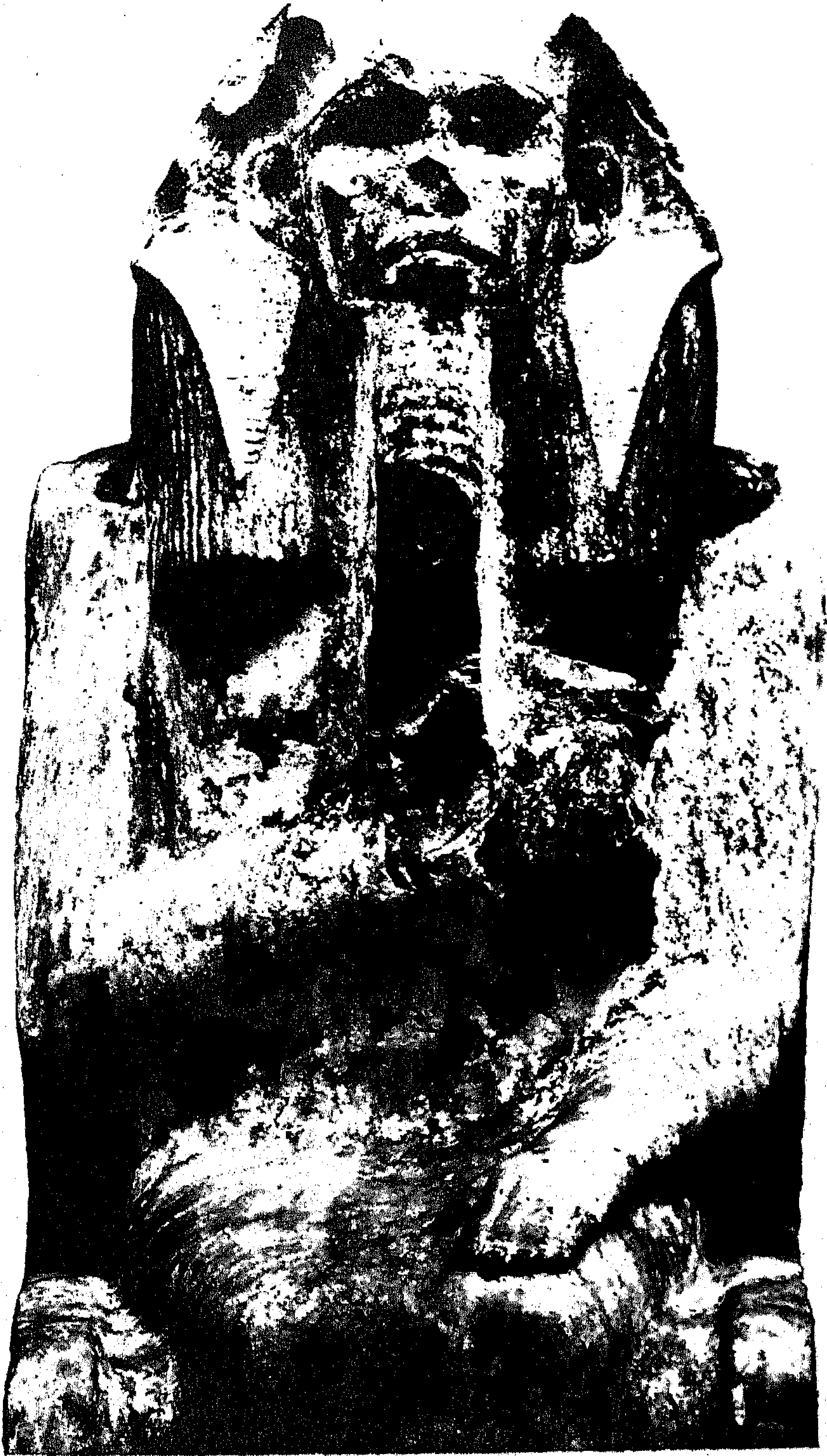
قد وصلتنا ولكن لسوء الحظ لايكاد يوجد لدينا اكثر من مجموعة النقوش الجدارية (شكل رقم ٤٢) وتمثال بورتريت (شكل رقم ٣٨) وجد في محله في السرداب . وعلى الرغم من الضرر الذي اصاب التمثال ، إلا أن المرء يستطيع ان يميز فيه الخصائص المتطورة تماماً في النحت الدفني في المملكة القديمة .

ولعل المملكة القديمة بدأت مع السلالة الثالثة ، بيد ان خصائصها الكاملة لم تتوضح حتى السلالة الرابعة التي يبدأ فيها عصر بناء الاهرام ـ وهو عصر شكلاني زالت فيه جميع الدلائل الاولية التي تشير الى الفردانية او الطبيعية وحلت محلها مباديء واعراف تسلطيّة ، وما أن بدأ تأثير هؤلاء المستبدين والمتنفذين الفكري حتى تبلورت صور الفن المصري تبلوراً محدداً (شكل رقم ٣٤)

والآن دعونا نحول انتباهنا من التماثيل الفعلية في المملكة القديمة الى اللوحات والنحت البارز الذي لايزين جدران معابد الدفن بل القبور الفردية الخاصة ايضا واول هذه النماذج المبكرة في اواخر السلالة الثالثة يتمثل في قبر الكاتب الملكي (هسي ـ رع (Hesy-ra)(شكل رقم ٣٩) . ان الالواح الخشبية التي صور فيها بصنعة دقيقة تقف في مواجهه الافريز الطويل وهي لاتصورلنا المشاهد الحقيقة ، بل مجموعات من ممتلكاته والادوات اليومية التي إستخدمها في حياته . ثم هناك ايضاً الرسوم التي تزين قبر (رانوفير) وتعود الى السلالة الرابعة . وقد صور في هذه الرسوم رجلاً حياً وهو يحدق هذه المرة الى مجموعة مشاهد صغيرة تتعلق بوجوده الدنيوي (وقد رتبت هذه ببساطة



٣٧ ـ نقش بارز على ضريح تي (سقارة) ٠



٣٨ ـ تمثال الملك (زوسر) .

فائقة في صفوف افقية حول (الباب الزائف) الذي كان يعتقد ان الموتىٰ في ذلك العصر كانوا يتصلون من خلاله بالاحياء) . وتشكل هـذه الترتيبـات فاتحـة للنحت البارز المتطور جداً الذي عرفت به قبور (سقارة) (شكل رقم ٤٣) حيث تهيمن صورة الراقد في القبر ، والتي تكون اكبر حجماً من غيرها علىٰ سلسلة من الحقب والمواقف الطبيعية والحافلة مما يعكس حياته الطبيعية . وهناك ايضاً مشاهد زراعية يقوم فيها الزراع بالحصاد أو الرعاة برعي الحيوانات او ينهمك فيها الخدم والكتبة في جمع المحصول او عائدات مقاطعته . وثمة مشاهـد ايضاً تصـور القوارب او رحـلات صيد الطيـور والحيوانات في الاهـوار . وتبدو صـورة الشخص المتوفى في هـذه المشاهـد جميعاً لابوصفه مشاركاً في هذه الفعاليات او حتىٰ مشرفاً عليها ، بل بوصفه مراقباً إياها . وتعتقد السيدة (فرانكفورت) ان هذا يعني ان وظيفة النحت البارز هي إشباع الحنين عند مثل هذا الشخص . فنحن نشاهد (صورة الانسان المحتضر وهو يراقب مظاهر الحياة المألوفة) .

اننا من خلال حديثنا عن النحت البارز في معابد الدفن الملكية لم نتطرق الا الىٰ مجموعة واحدة من المبنىٰ الملحق بضريح (زوسر) في (سقارة) . وتصور هذه النقوش الملك وهو يؤدي دوره في سباق احتفالي (شكل رقم ٤٢) وخلال الفترة المتبقية من عصر السلالة الثالثة واصلت النحوت البارزة الاهتمام بالموضوعـات الدينيـة وغالبـاً ما اقترنت بعبادة اله الشمس (رع) . وفي عصر السلالة الرابعة لايكاد يبدو هناك اي اثر لنحت الدفن البارز ولعل ذلك يرجع الىٰ ان صلابة حجر الصوان الـذي شُيدت بـه والضخامة الهائلة التي امتازت بها تماثيلهم قد جعلت النقوش على السطوح المستوية أمراً تافهاً ومتنافراً ولكنها اخذت بعد ذلك بالظهور . ففي عصر السلالة الخامسة كانت هناك ، علىٰ سبيل المثال ، اعمال النحت الجميلة من معبد Sahure التي توضح اختلاف الموضوعات التي تعد الآن موضوعات مناسبة ، وتفيد ايضاً في الكشف عن بعض المظاهر المميزة للنحوت البارزة الملكية بالمقارنة بتلك الموجودة في القبور الخاصة .

اننا لو تذكرنا المرحلة المبكرة التي اصبحت فيها الوهية الفرعون الحي مبدأ اولياً من مبادىء الديانة المصرية فإن لحظة من لحظات التفكير من شأنها ان تبين ان وظيفة النحت البارز الملكي لابد أن تختلف اختلافاً جذرياً عن وظيفة تلك الصور الموجودة في قبور الفانين . ان مواجهة الانسان الميت لمتطلبات الراحة الخاصة بوجوده ـ اذا كان



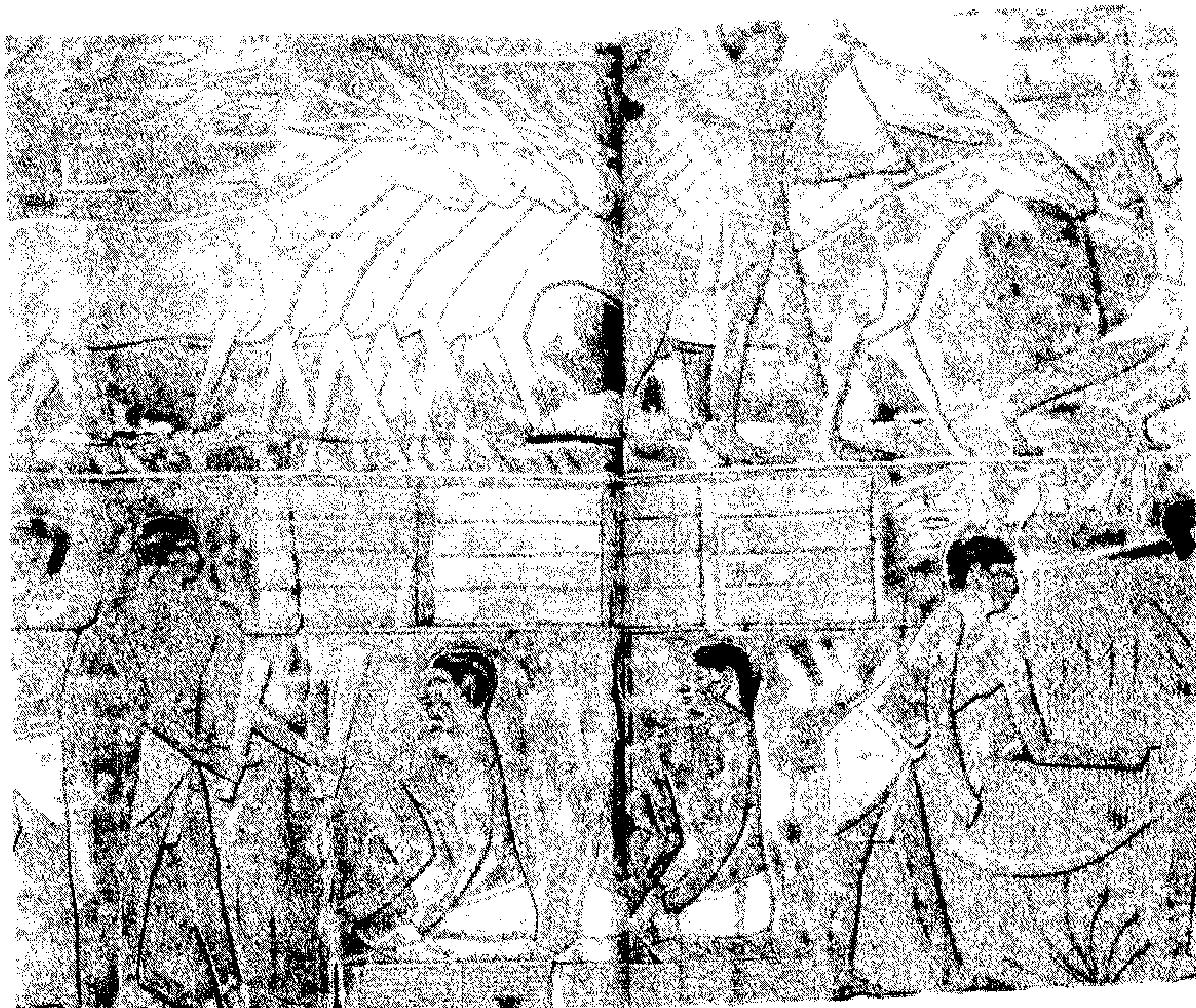
الهاً ـ من شأنها ان تكون متناقضة تماماً . فبدلاً من مجرد القيام بالمراقبة فإن شخص الملك لايشارك في الاحداث التي تصور حسب ، بل يوجهّها . وينتاب المرء الشعور بأن اعمال النحت نفسها اكتسبت مرة اخرىٰ الوظيفة المحض للنصب . ان ترسيخ الوهية الملك منذ الآن لم تعد لحظة موضع شك . ولكن هناك صفات ملوكية اخرىٰ اسرع زوالاً من مثل هيبة التفوق المادي او تحقيق الشهرة العالمية (اضافة الىٰ بعض الاحتياجات الانسانية المحض شأن الحنان العائلي) التي لابد من تأكيد دوامها .

وتشكل مجموعة النحوت البارزة من هذين النمطين من انماط البناء بما فيها النقوش الجميلة المدهشة التي يتصف بها ضريح (تي) في (سقارة) (شكل رقم ٣٧) اسهاماً رئيساً من اسهامات المملكة القديمة في كنوز الفن العالمي . فرسم الخيوط الدقيقة والبراعة الكبيرة في نقوش تلك الفترة لاتضاهيها اية انجازات اخرىٰ مماثلة في الحقب اللاحقة

وبعد نهاية السلالة الرابعة واثر انجاز جيوش الفنانين مشاريعهم العظيمة ببناء الاهرام مما ادى الى بطالتهم مؤقتاً ، قدم هؤلاء الفنانون خدماتهم الىٰ طبقة أوسع من الناس واقل ذوقاً . ومع بدء عصر السلالة السادسة كانت عملية التبسيط الواضحة قد بدأت ، فالنقش في النحت البارز يُعد ابتكاراً ويسمح كما هو واضح بمجال اكبر للصنعة الناقصة . وعلىٰ الرغم من ذلك فإن المستويات الدقيقة في الازمنة المبكرة جرىٰ الاحتفاظ بها في الدوائر الملكية في الاقل حتىٰ نهاية عهد المملكة القديمة . ويعد النحت البارز في(معبد بيبي الثاني II pepy)الدفني افضل النقوش من تلك الفترة .

ومع وجود مثل هذه الصورة في اذهاننا عن مصر ابان حقبة المملكة القديمة ـ وهي ارض توحدت تحت قيادة ملك الهي واحد وشعب كانت عقليته الفريدة قد بدأت تواً بتطوير نظام شكلي من التعبير المجرد ـ يتعين علينا ان ننتقل الآن الىٰ بلاد الرافدين . وسنجد انفسنا في مواجهة العديد من التناقضات وبعض التعقيدات الغريبة التي يمكن ان تعزىٰ مرة اخرىٰ الىٰ البيئة الطبيعية بقدر مايمكن ان تعزىٰ الىٰ الخصائص العرقية للشعب الذي ندرسه .

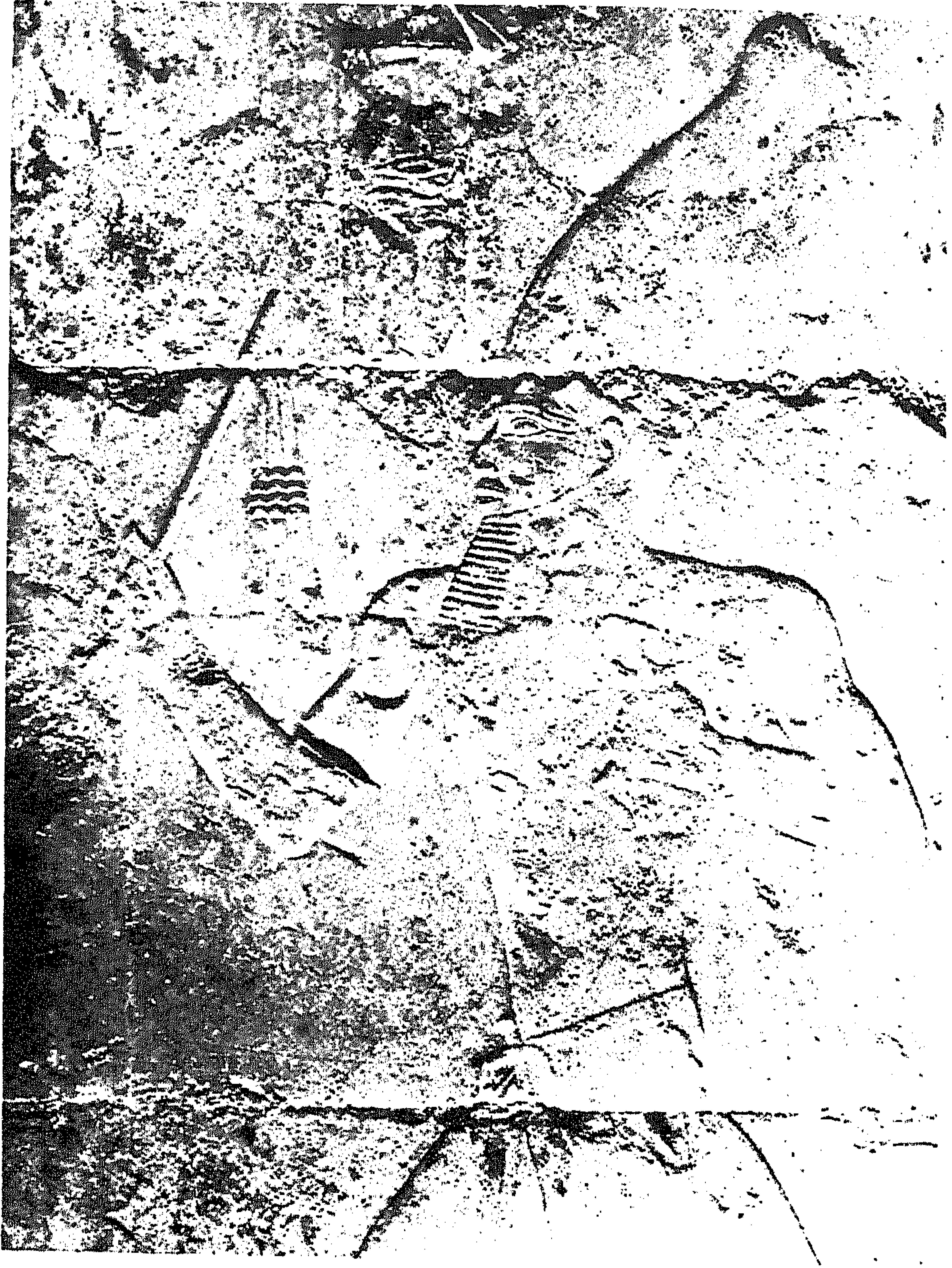
→ ٣٩ ـ لوح من الخشب في ضريح الملك (هسي رع) في (سقارة) .



٤٠ ـ نقش بارز على ضريح (ميريروكا) .



٤١ ـ نقش بارز يبين الاله (جب) من معبد (زوسر) في (هيليوبوليس) .



٤٢ ـ نقش بارز يبين الملك (زوسر) على لوح باب خشبي في (سقارة) .



٤٣ ـ نقش بارز من ضريح (بتاح ـ حوتب) في (سقارة) .

القسم الثالث

العبقرية الخلاقة في بلاد الرافدين وتأملات في بلاد الاناضول

ا - سومر واكد

مرة اخرى نجد انفسنا في القرون الاولى من الالف الثالث قبل الميلاد وفي حوض السهل الرسوبي العظيم الواقع الى شمالي الخليج العربي . لقد اصبحت الحضارة السومرية في هذه الفترة في اوج ازدهارها ، غير انها لم تكن مملكة موحدة ، بل كانت نموذج دويلات المدن تمثل كل واحدة منها ديمقراطية بدائية يحكمها مجلس يمثل ابرز المواطنين . ويختار بعض الافراد لمعالجة الطوارىء المؤقتة على الرغم من ان استمرار الأزمات كان بلا شك السبب الذي منحهم مكانة دائمية . وقد اتسمت الالقاب التي كانوا يتلقبون بها بالالتباس حتى في تلك الفترات . فلقب (انسي) ويعني حاكم المدينة كان يتداخل مع لقب (لوكل Lugal) ويعني الملك عندما كانت المدينة توسع رقعتها بسبب الفتوحات ولم يكن حتى لقب الملك نفسه يتمتع بمعنى ادعائي اكثر من (الرجل العظيم) وكان يستخدم عموماً في بعض المدن بغض النظر عن موقعها اذ كان يفضل على لقب حاكم المدينة او اي لقب اخر (وهو يشبه رئيس احدى الكليات الحديثة الذي

قد يشار اليه بالرئيس او الاستاذ او المدير وغير ذلك) .

• ان الملوك لم ينظر اليهم بوصفهم آلهة حتى العصور الاكدية وعندئذ لم يحظ بهذ الامتياز سوى بعض الافراد . وكان هؤلاء الملوك يتمتعون في الواقع بتصور متواضع عن انفسهم بوصفهم قادة الدين والسياسة في دويلاتهم الصغيرة . وعندما اخذت اجزاء كبيرة من الدويلة تميل في فترات متأخرة الى الاتحاد مؤقتا تحت قيادة حاكم واحد فإن هذا الحاكم يصبح مجرد (راعي الشعب ذي الرأس الاسود) أي السومريين . لقد سجل الكتاب البابليون في العصور المتأخرة اسماء سلالات الملوك السومريين الذين حكموا في مدن من مثل (اور) و(ايريخ) و(كيش) واصبحت حقيقة معروفة لاجيالنا عندما اكتشف الأثاريون اسماءهم مذكورة في كتابات تقترن بالقبور والأنصاب . ولهذا السبب فإن عصر السومريين الحقيقي يُعرف عموما بعصر فجر السلالات .

لقد حصل في ظل هذا النظام تقدم عظيم في المجال الثقافي . فالمدن كانت محصنة ومزينة بالمباني العامة كما سنت القوانين وحفرت القنوات لسقي الاراضي وحسنت طرق المواصلات النهرية ودربت الجيوش وجهزت أول مرة واصبحت ذات تشكيلات منظمة . وكان يجري الاحتفال بالانتصارات وتوقيع المعاهدات . ونتيجة لذلك فعندما يأتي المرء لدراسة مجمل الآثار الفنية الباقية من تلك الفترة فإنه سيجد عددا لابأس به له وظيفة الانصاب حيث تخلد الاحداث الدنيوية المحض من مثل الفتوحات العسكرية والانتهاء من تشييد احد المباني او شق احدى القنوات . وتأخذ هذه الآثار شكل مسلة من الصخر تنحت نحتا بارزا او تنقش على الواح صخرية . غير أن البقية الباقية من هذه الآثار التي تشكل الغالبية العظمى كانت تنفذ لتؤدي اغراض دينية واضحة . وتتضمن هذه الفئة جميع التماثيل مهما كان نوع مادتها وسواء أكانت منقوشة ام مصنوعة على شكل دائري اذ انها كانت ترمي الى وضعها في مكان داخل حرم المعبد . واكثر هذه الاعمال ندرة التصاميم الزخرفية المحض التي لم تكن ترمي الى غرض ديني أو الى ذكرى (على الرغم من ان الطور الاول من الأطوار الثلاثة التي يقسم الاثاريون فيها عصر فجر السلالات تتضمن الاختام الاسطوانية التي اصبح مصمموها يهتمون مؤقتا بالنموذج وحده) .

وفي اي مدخل الى طبيعة الديانة السومرية واصولها فإن العامل الاول الذي يتعين



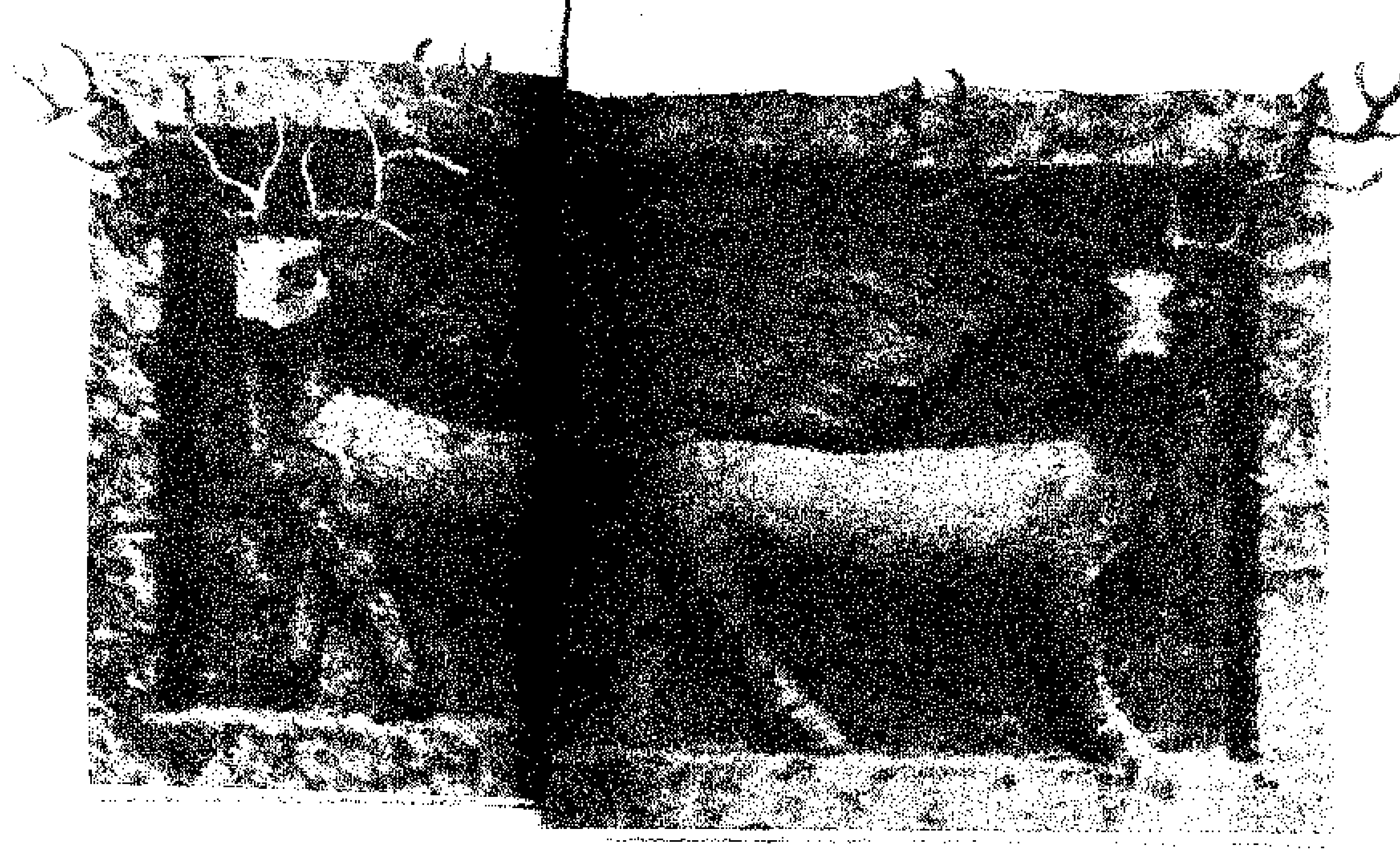
٤٤ ـ ختم اسطواني من اور (عصر فجر السلالات الثاني) (٢٨٠٠ ـ ٢٦٠٠ ق.م) .

ملاحظته يتمثل في اثر البيئة بما فيها آثار الظروف المناخية والجيولوجية في الخرافات والمعتقدات . ان سكان وادي الرافدين دجلة والفرات شأنهم في ذلك شأن المصريين كانوا قبل كل شيء يعتمدون في حياتهم المعاشية على مياه الانهار . غير ان السومريين تعين عليهم الاعتماد على الري بواسطة القنوات كما اعتمدوا بدرجة مماثلة تقريبا على امطار الربيع التي كان عدم هطولها يسبب القحط والكوارث . لقد كان المناخ في بلاد الرافدين خلال اشهر الصيف الخمسة يولّد حرارة قاتلة يعتمد فيها امل الانسان في البقاء حياً اعتماداً مباشراً على ما كان ينتجه شخصياً خلال فصلي الشتاء والربيع . وليس هناك اي سبب يدعونا الى الاعتقاد ان الظروف اختلفت اختلافاً كلياً في الالف الثالث قبل الميلاد . وكانت الوحوش المفترسة والحشرات السامة والامراض من المخاطر الأخرى التي كان السومريون مضطرين الى حماية انفسهم منها . وهكذا فإن مجمل عبقريتهم وقوة ارادتهم كانتا في النهاية تتنافسان باستمرار ضد عناصر الطبيعة العدائية والمدمرة وفي هذه الظروف كان النجاح والرفاهية يقترنان اقترانا طبيعيا بمبدأ الخصب الذي يُعد بركة من البركات التي كان يطمح اليها السومري بشوق خلال الصلاة والتفكير العملي ، ولكن الذي لا يكاد يبعث على الدهشة من الناحية الدينية انه كان يتصور نفسه (عرضة لافعال القوى الالهية البعيدة والمخيفة

التي يخدمها ولكنه لا يستطيع ان يكن لها الود) .

لقد عبرت عن هذا كله الشعائر الدينية السومرية ونسيج الميثولوجيا المعاصرة ايضاً ، اذ ينبغي ان نتذكر ان اي تعريف نصوغه نحن عن اتجاه بلاد الرافدين نحو الطبيعة وقدر الانسان انما يعتمد على تجريدات تقع خارج نطاق تأملات السومريين . وكانت الاساطير العلاج الطبيعي لهذا النقص اذ كانت تفيد بوصفها اطاراً ملموساً للصورة البسيطة التي يتعين تحديد استنتاجاتها المجردة وديمومة تجلي الافكار والتجارب .

ان المعتقدات الفلسفية عند شعب بكامله تجسدها الميثولوجيا السومرية،وهذا يوضح السبب في ان الانجازات الصورية للاشكال والاحداث الميثولوجية انما تمثل موضوع الكثير من الفنون السومرية ، والمعلومات عن هذا المصدر وحده تكفي في الواقع لتعريفنا بها حتى لو لم تقدم لنا بشكل ادبي . فمن السهولة التعرف الى شكل (ثور السماء) ، على سبيل المثال ، الذي تحرق انفاسه الحبوب (شكل رقم ٤٤) . كما



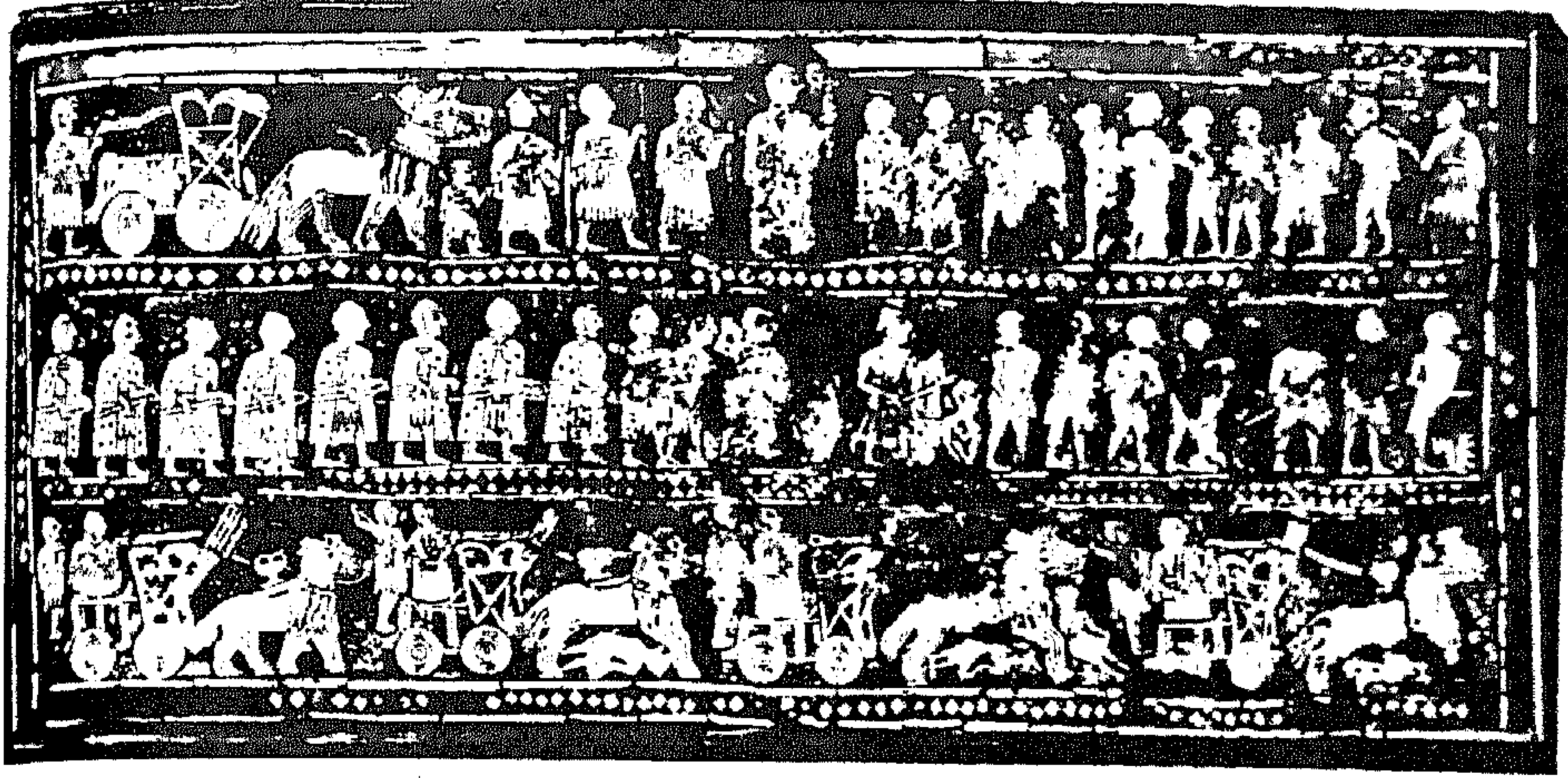
٤٥ - (امدوجود) النسر براس الاسد في الميثولوجيا السومرية .

انه لا يتطلب منا الا القليل من الخيال لرؤية تدخل النسر برأس الاسد (امد وجود) الذي ينشر جناحيه عبر السماء في السحب الداكنة (شكل رقم ٤٥) ، وهي صورة تمثل عاصفة المطر التي تحمل معها الخير وتنهي الجفاف الذي استمر طويلاً . وهناك ايضاً هيكل الآلهة السومرية الذي يتضمن اشكالاً مثل تموز (الاله المحتضر في كتاب الغصن الذهبي) الذي يهبط من الجبل عندما تذوي النباتات جراء حرارة الصيف والذي ينبغي بعثه في الربيع ليتزوج زواجاً رمزاً (اينانا) [١٧] (امنا الارض) لتأكيد خصوبة المحاصيل وحيوية القطعان .

ان بعض هذه الاساطير لم يدون بالكتابة او تصوره الفنانون حسب ، بل جرى انشاده في الاحتفالات المناسبة . وفي بعض الحالات مُثّل كأن فصل الاسطورة نفسها

١٧) اينانا :

الهة سورية . وهي عشتار الهة الحب والحرب ، واينانا اسمها السومري . وكان زوجها هو الاله الراعي المسمى (دموزي) وهو تموز الوارد ذكره في التوراة ايضا .



٤٦ ـ لواء اور . واجهة الحرب ، من ادق منجزات الفسيفساء واهمها في العراق .

يمكن ان يشتد أثره بفعل التكرار .

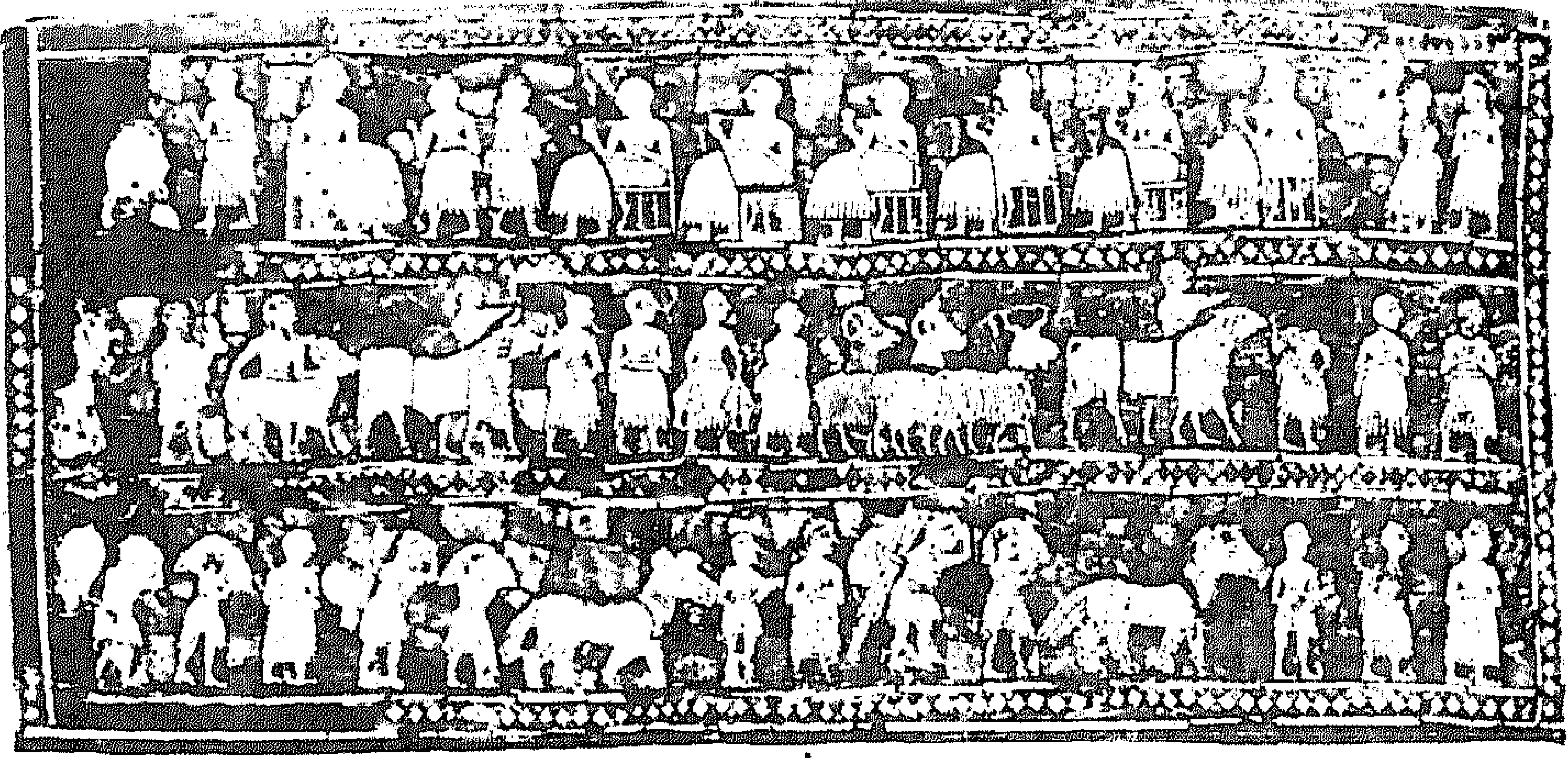
وفي سومر اصبحت الاحتفالات العظيمة التي ميزت المراحل المتعاقبة في تقدم الفصول الطبيعي مناسبات لهذا التمثيل وكانت تصل الذروة في طقوس الخصب التي تقترن بالسنة الجديدة ، ويشمل هذا (الزواج المقدس) للإله والالهة حيث كان يجري، عرض رمزهما في الحرم العالي لمعبد الزقورة وحيث كان دور الذكر يؤديه الملك نفسه .

وتلقي المصادر الحقيقية التي نستمد منها الاعمال الفنية الباقية مزيداً من الضوء على طبيعة الديانة السومرية . ففي مصر كان منشأ اكثر من ٥٠٪ من أعمال النحت والرسم في القبور او انها اقترنت بطريقة ما بالأنصاب الجنائزية . وكلها تشير اشارة مباشرة او غير مباشرة الى ايمان المصريين بحياة الانسان بعد الموت . اما الفلسفة السومرية فهي على النقيض من فلسفة المصريين تبدو مترددة في قبول صفة وجود الانسان الأبدية . فعلى سبيل المثال يهتم جزء كبير من ملحمة گلگامش[١٨] الشهيرة بسعي البطل وراء سر الخلود ، ويلاحظ المرء ان البطل عندما واجه فشله المحتوم

---

١٨) كلكامش :

البطل الاسطوري صاحب الملحمة المشهورة التي ورد فيها ذكر الطوفان ، وذكر كلكامش بوصفه احد الملوك القدامى في الوركاء وقد عد البابليون ثلثيه الهاً وثلثه الاخر انساناً .



٤٧ ـ لواء اور ، واجهة السلام ، الذي يعقب المعركة وما معه من غنائم .

إستسلم للنتيجة التي تقول (ان الآلهة عندما خلقت الانسان فإنها جعلت الموت نصيبه وان الحياة مرهونة بها) . لقد كان اهتمام السومريين في الواقع يتلخص في مهمة تأمين نموذج يعتمد عليه من الوجود في ظل فنائهم . ولهذا السبب ركزت معتقداتهم الدينية في معجزات ما قبل الخلق والبعث الموسمي للاخصاب الطبيعي . اما بالنسبة الى تكريم الموتى او الاعداد لحياتهم بعد ذلك فإن الدلائل الخاصة بهذا الموضوع نادرة ندرة تبعث على الدهشة اذ لم يعثر الاعلى حوالي ستة أو سبعة من اضرحة الملوك الذين يبلغ عددهم ستمائة ملك لابد انهم قد حكموا بلاد الرافدين حتى سقوط بابل[19] ونينوى[20] النهائي . واذا استثنينا أضرحة السلالة الاولى في (اور) التي يثار الجدل في صفتها

---

١٩) بابل

استمرت بابل مركزاً للعراق طوال خمسة عشر قرناً وكانت عاصمة لعشر سلالات بدات بالسلالة الامورية التي برز من ملوكها حمورابي (١٧٩٢ ـ ١٧٥٠ق .م) واخرها السلالة الكلدانية ومن ابرز ملوكها نبو خذ نصر الذي وصلت حدود امبراطوريته شواطىء البحر المتوسط . كما اختارها الاسكندر الكبير في العام ٣٢١ق .م . عاصمة له لما تتمتع به من مركز حضاري وتاريخي .

٢٠) نينوى :

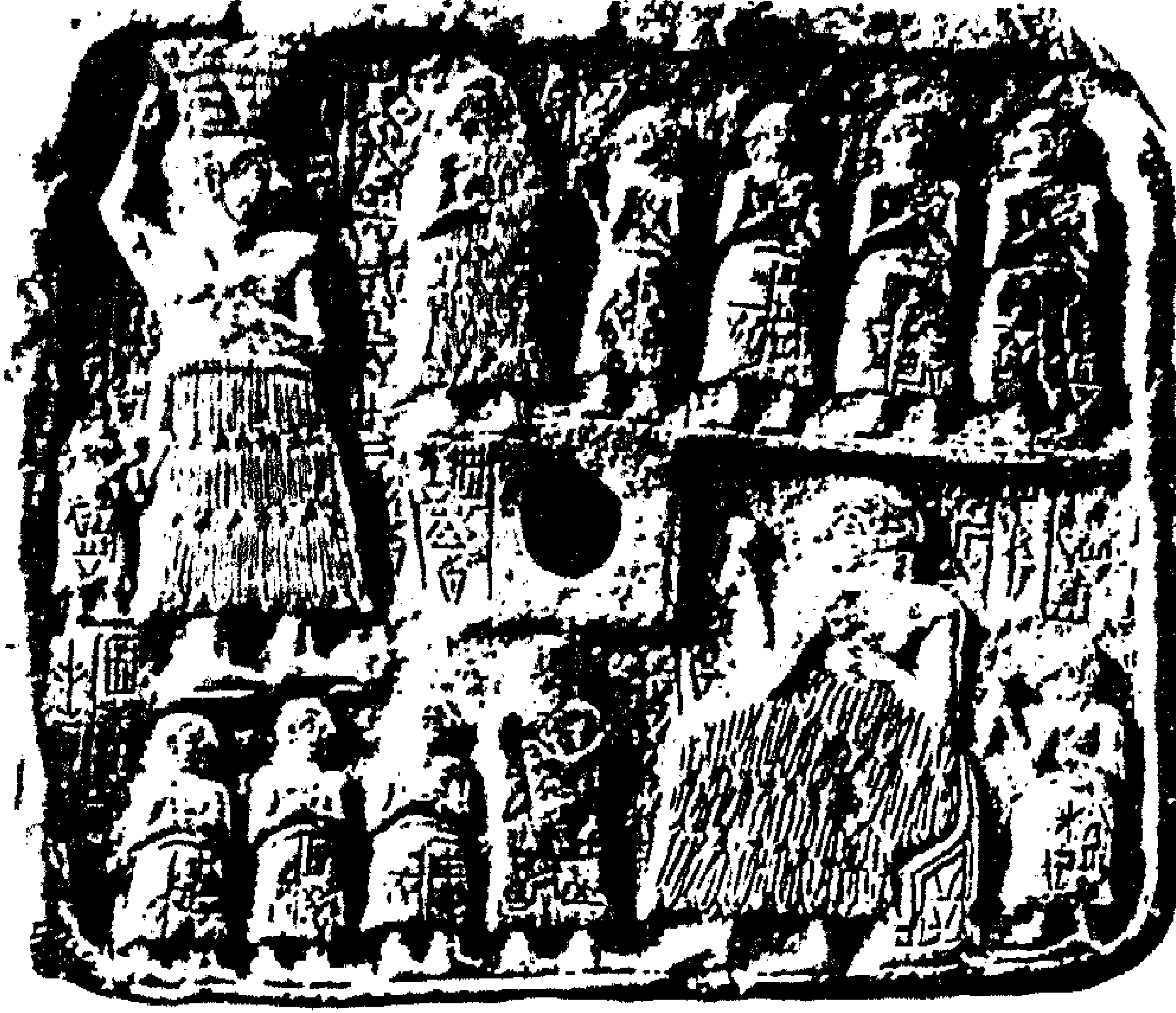
مدينة بناها الملك الاشوري (نمرود) . ويطلق المؤرخون السريان تسمية (نينوى) على عاصمة الاشوريين الشهيرة وعلى منطقة اشور بكاملها . وتعين التواريخ السريانية نينوى على الضفة اليسرى من نهر دجلة . ويمثل موقع (النبي يونس) الحالي مركز المدينة القديمة .



٤٨ ـ نحت من (خفاجي) .

الملكية فانها قد نهبت برمتها في العصور القديمة .

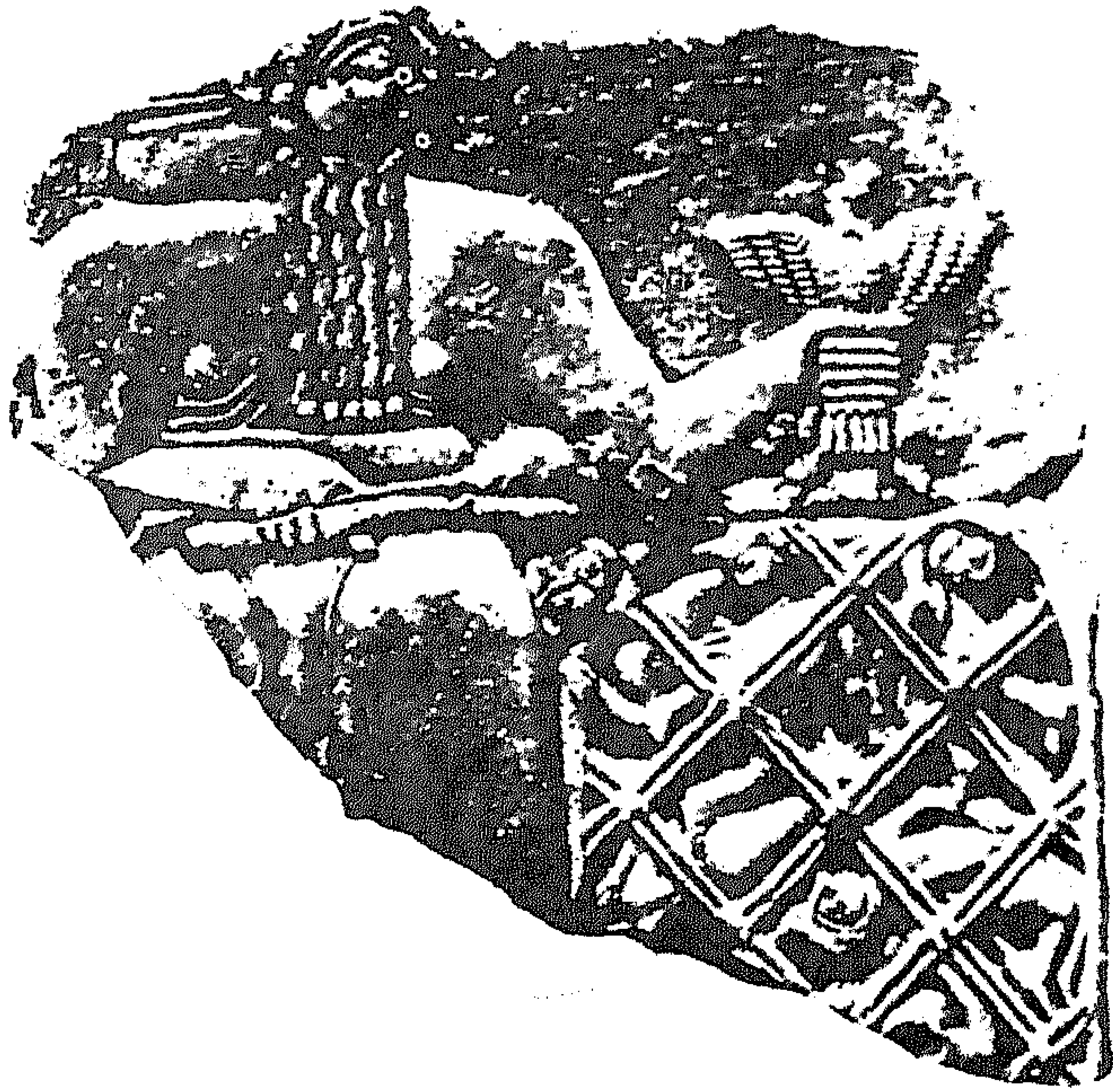
وعلى الرغم من ذلك فإننا نحصل من كنوز ما يسمى المقبرة الملكية في (اور) على الانطباع الاول عن الذوق السومري في التصميم والتنوع الكبير في صنعة بلاد الرافدين . والكتابات القديمة التي عثر عليها في القبور لا تثبت ان الرقود فيها كانوا ملوكاً او ملكات . وربما كانوا كهنة او كاهنات ضحوا بأنفسهم بعد ان ادوا دوراً في طقوس الخصوبة السنوية . ومهما كان هؤلاء ، فقد دفنوا باسراف متطور وثمين في الاثاث الخاص بالاضرحة وكان يرافقهم الى القبور مواكب الخدم والحرس والعربات وهي في احلى ابهة . ومن الكنوز التي عثر عليها في هذه القبور اعمال فردية ذات اهمية كبيرة . ويبدو احد هذه الاعمال في الاقل بشكل صورة ذات هدف تذكاري محض . ويعرف باسم العلم أو اللواء وهو لوح ذو وجهين ثبتت عليه اشكال صغيرة من الصدف أو عرق اللؤلؤ بواسطة القار فوق الفسيفساء اللازوردية . وهكذا رسمت اشكال معقدة في صفوف افقية داخل حدود من المواد المتشابهة . والمشهد المرسوم على احدى



٤٩ ـ مسلة (اورنانشه) من (تلوه) .

الجبهتين (شكل رقم ٤٦) يمثل احدى المعارك التي يشتبك فيها الجند والعربات . اما على الجهة الثانية (شكل رقم ٤٧) فيمثل المشهد الاحتفال بالانتصار بينما تعرض اشكال مختلفة من الغنائم امام المشاركين . وفي كل مشهد من هذين المشهدين يمكن تمييز شكل الملك من خلال حجمه المبالغ فيه قليلاً . واذا نظرنا الى هذا بوصفه مقدمة لدراسة ملابس السومريين ومظهرهم وسلوكهم،فإنه يعد وثيقة وافية تماماً . وتفيد ايضاً في توضيح بعض الخصائص المميزة المشتركة رغم تباينها بين الرسوم المصرية والسومرية من مثل اضطراب الملامح (الوجه من الامام ومن الجانب) والمضاعفة بطريقة النسق (مثال ذلك جياد المركبات) .

وهناك اعمال اخرى في هذا النطاق منقوشة نقشاً عادياً في الصخر ولعل كلمة (عادي) هنا تعد كلمة مناسبة ، اذ ان اللوحات المربعة التي تحمل نسخة مبسطة من مشهد المعركة والاحتفال تبدو مستنسخة بدقة متناهية بحيث ان احد هذه الاعمال ، على سبيل المثال ، التي عثر عليها في منطقة (خفاجي) وكان الصف الاسفل مفقوداً فيها يمكن اكماله باضافة قطعة محفورة في (اور) التي تقع على بعد مائة ميل .



٥٠ ـ جانبان من كسرة مسله (أي ـ اناتم) التي تعبّر عن النصر .

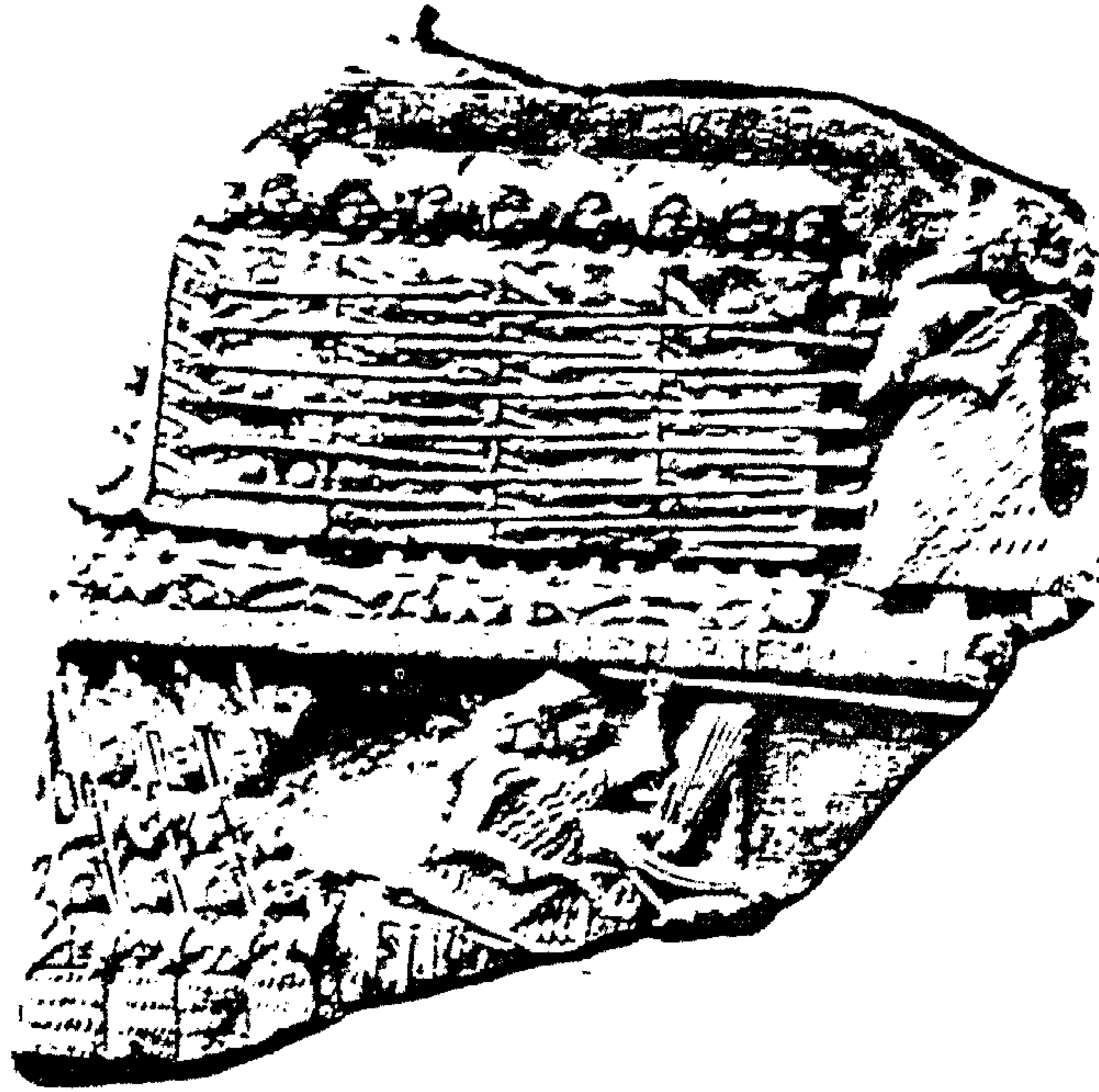
(شكل رقم ٤٨) . واذا كان (لواء) (اور) يُخلد انتصاراً خاصاً فإن مثل هذه الصور ربما لم تكن اكثر من اجراء شكلي مهذب .

وبالمقارنة بمجهولية هذه المشاهد هناك لوحة اخرى نقشها (اورنانشة)[٢١] احد حكام (لگش) ، احتفاءً ببنائه معبدا جديداً (شكل رقم ٤٩) . وقد صور شخصياً مع افراد عائلته تصويراً غير دقيق غير ان صورهم تغطيها الحروف الهيروغليفية التي تدل على اسمائهم مما أخفى التصميم تقريباً . واذا اردنا عملاً فنياً ذا اعتبارات جمالية كبيرة في التصميم يتعين علينا أن ننظر الى اعمال النحت التي تحظى بقدر اكبر من اهتمام عموم الناس . ومما يؤسف له أن مسلة (اي ـ اناتم)[٢٢] من تلول (لگش) (شكل

---

٢١) اور نانشة (اور ـ نينا) .

مؤسس سلالة لگش . حكم زهاء ثلاثين عاما (٢٥٢٠ ـ ٢٤٩٠ ق .م) . تميز عهده بالاعمار و الاهتمام بالثقافة . و اهم ماقام به اعمار مدينة (لگش) ومعابدها الرئيسة كمعبد الاله (ننجرسو) و معبد الالهة (نانشة)



رقم ٥٠) اعيد تركيبها من قطع صغيرة ، ولكن على الرغم من ذلك يمكن التعرف اليها بوصفها علامة حدودية نصبت بعد احدى المعارك لتسجيل إتفاق تعاقدي بين المنتصر والمهزوم . وهنا ، اضافة الى وظيفة النحت النصبية والتخليدية الصرف يؤكد الجانب الديني للحدث . لقد انتهت المعركة في الواقع واستأنفت الكتائب السومرية تشكيلها المنظم .

غير ان شكل الملك (الاول بين المتساوين) يصعب تمييزه من بقية جنوده . وينجذب

---

٢٢) اي - اناتم :

ابن اكور - كال ، وشقيق (اين - اياتم) من سلالة لكلش . حكم في نحو عام (٢٤٧٠ ق .م) وكان معاصرا لملك اوروك (اين شاكوش - انا) . تمكن من القضاء على الفتن و الاضطرابات التي كانت تثيرها عليه دويلات المدن المجاورة ومن توسيع رقعة حكمه . فقام بحملات عسكرية على مدينة (اوما) التي كانت تناصبه العداء و انتصر على ملكها (اين - اكالا) . كما دخل في حروب مع (اور) و (كيش) و انتصر فيها وقضى على الملك (بالولو) ملك اور . و اهم ماخلفه من اثار مسلته الشهيرة المعروفة بمسلة (العقبان) التي خلد فيها انتصاراته على مدينة (اوما) .

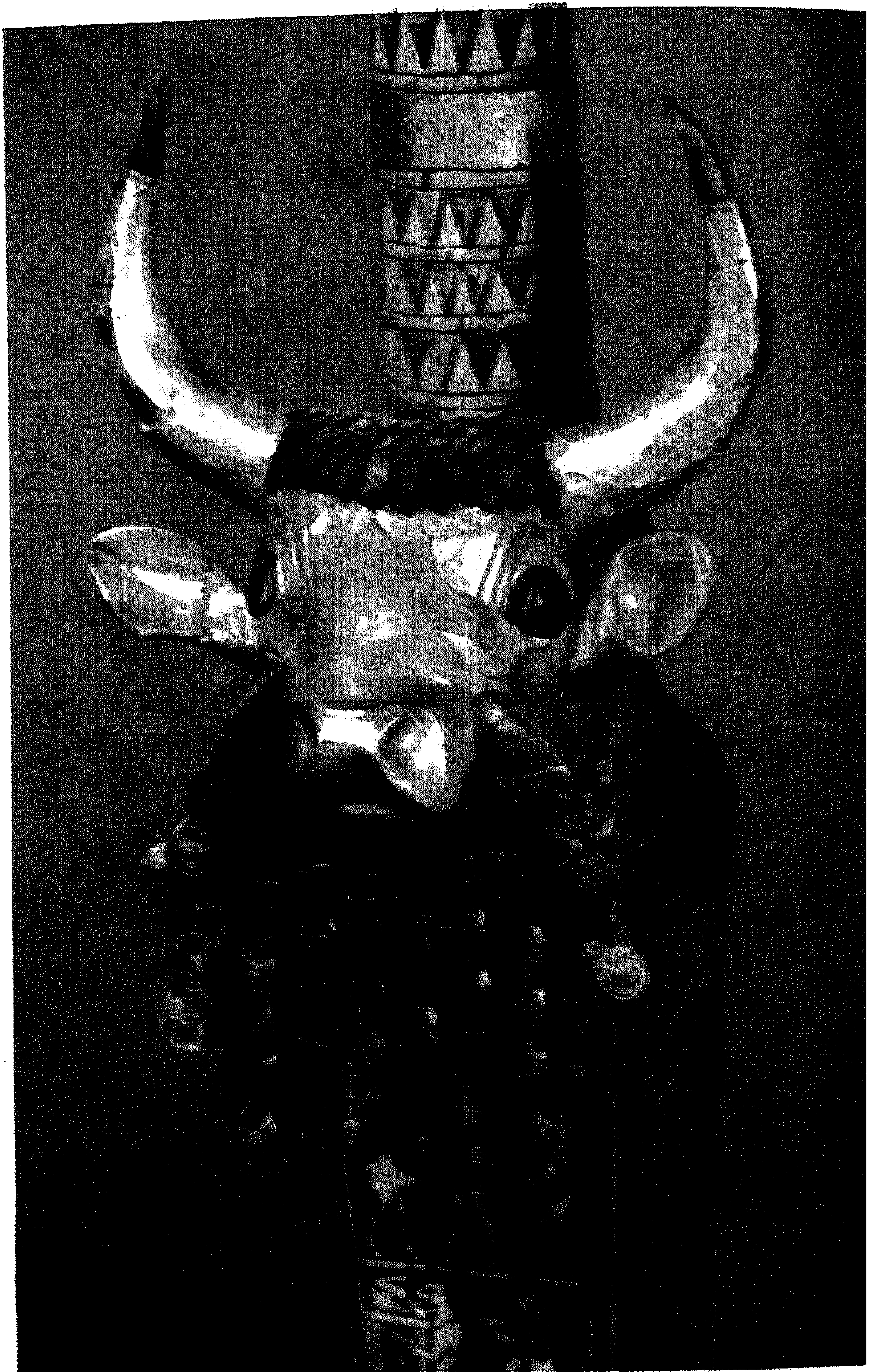


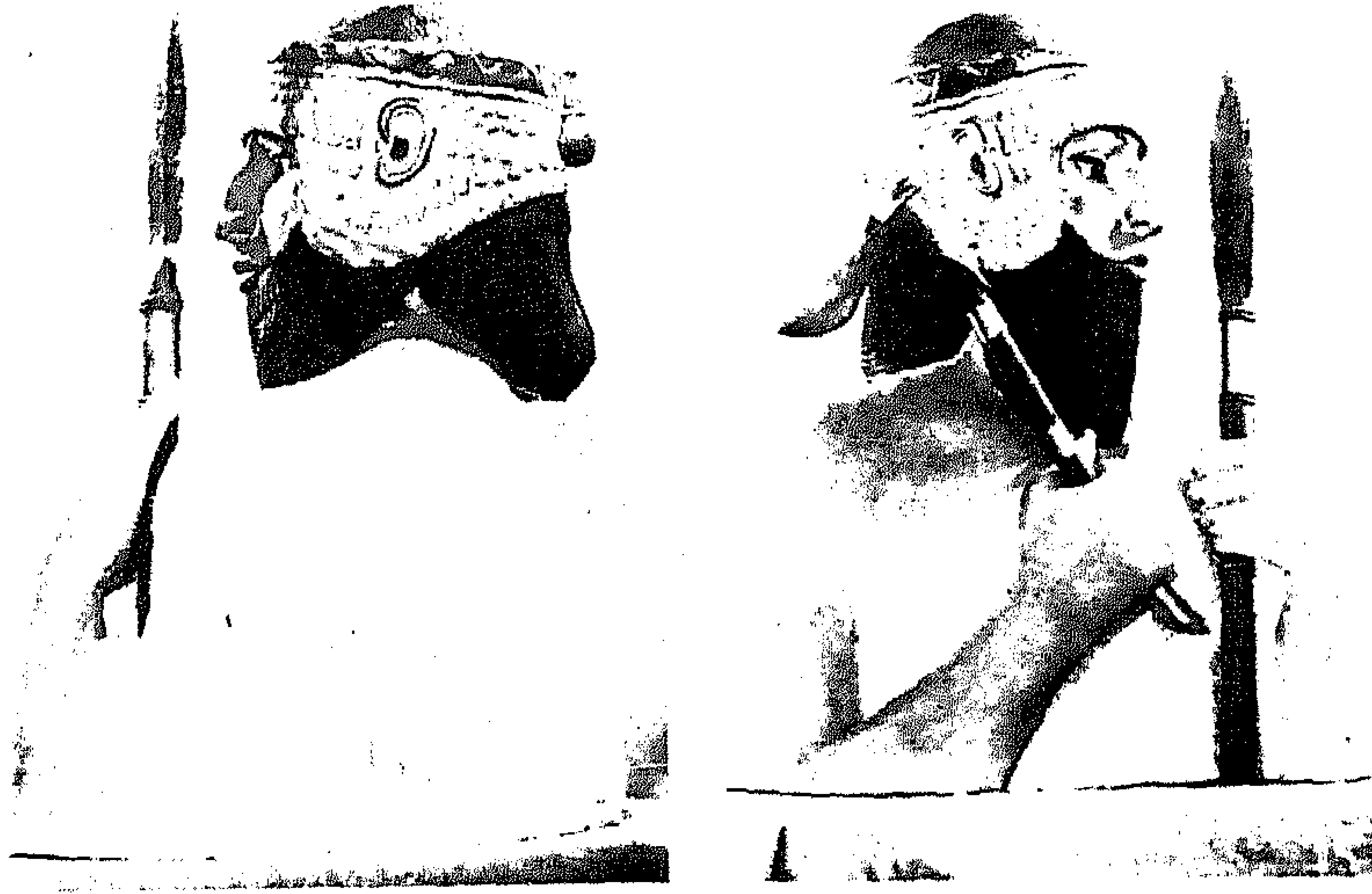
٥١ ـ نحت يعود الى مدينة (خفاجي) ويوضح الاخطار الطبيعية التي تهدد الرعاة في بلاد الرافدين .

الاهتمام بدلاً من ذلك الى الشكل الضخم للاله (نينجرسو) . وهكذا فإن مسؤوليته عن النصر معترف بها دينيا . فهو الذي يمسك بأعداء الملك داخل شبكة رمزية . ومن الناحية النحتية ، تعطي هذه القطع صورة نادرة عن فن الحفر المنقوش عند السومريين وهو في اروع مظاهره . وهناك مجموعة من النحوت البارزة المختلفة نوعا ما ، والمنقوشة عموماً على صخور خضر اللون يرجع تاريخها الى الطور الثاني من عصر فجر السلالات (شكل رقم ٥١) . وموضوعاتها في الغالب دنيوية وتمتاز بصفاتها الغريبة ، بل ان ظهور الثور الهندي الاحدب (زيبو) في احداها احدث في البداية انطباعاً خاطئاً بأنها ذات اصل اجنبي .

ان اسلوب التطعيم الذي امتاز به علم (اور) طبق ايضاً على زخرفة الاشكال الرئيسة المدورة من المصدر نفسه . وتبدو القيثارات الخشبية واضحة في جمالها بما في ذلك رؤوس الحيوانات والالواح المنقوشة التي تزينها . ولعل اكثر هذه الرؤوس مثاراً للاعجاب رأس الثور الذهبي (شكل رقم ٥٢) .

←
٥٢ ـ القيثارة الذهبية من اور (عصر السلالات الثالث) (٢٦٥٠ ـ ٢٥٥٠ ق .م) وهي مزخرفة الى جانب راس الثور من الذهب الخالص بالتطعيم بمواد مختلفة : اللازورد والصدف والخشب .





٥٣ ـ خوذة ذهبية للملك (مسكالا مشار) في اور .

فقد كيّف التصميم والمواد بمهارة فائقة في عملية خلق هذا الرمز الفريد الذي جعل (سيرليوناردوولي) يقول ذات مرة ان الدهشة تغشي الابصار جراء التنافر المتجسد في الثور الذي نمت له لحية .

وتشكل صور الحيوانات الغريبة على الالواح فارقا مهما . فالماعز اللازوردي والذهبي في (الشكل رقم ٥٧) الذي ربما استخدم دعامة لمبخرة يحظى بأهمية اكثر من مجرد الزينة . فقد كان الماعز بالنسبة الى السومريين تجسيدا للرجولة ولابد ان هذا الشكل بما فيه من رموز النباتات التي اشتبكت فيها قرونه يرمز الى مظهر مزدوج من مظاهر الخصب الحيواني والنباتي .

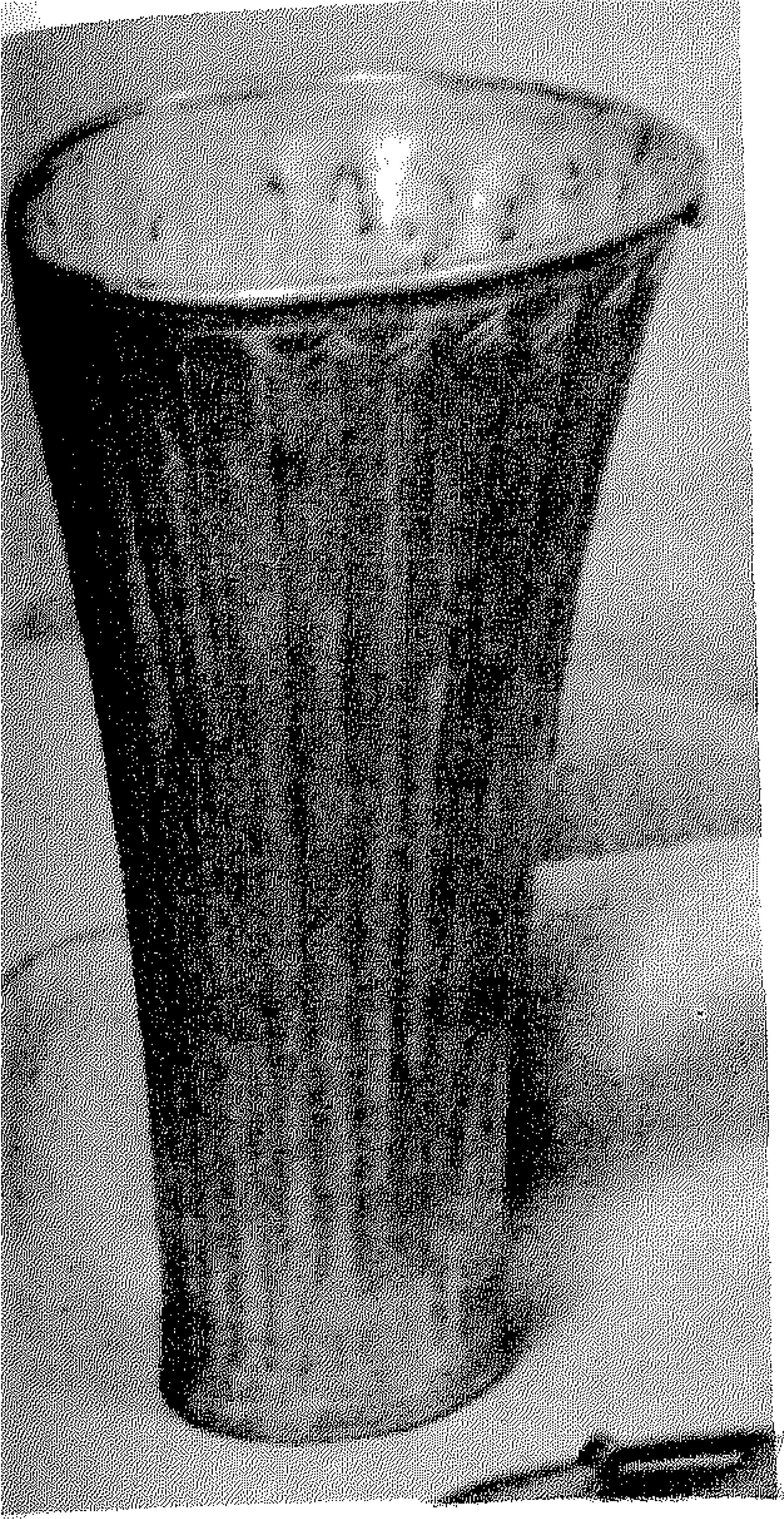
وهناك ترنيمة معاصرة يناجي فيها (تموز) بوصفه المرشد والقائد في الارض وهناك ايضا اعمال صنّاع الحلي والذهب من مثل أغطية الرأس ذات الاكاليل المصنوعة من الصفصاف او اوراق شجر الزان المزخرفة بالذهب وقد ارتفعت فوقها الزهور المعدنية (شكل رقم ٥٤) . ان اعادة ترميم هذه الاشكال المعقدة بواسطة المتاحف تثير الدهشة ، غير ان الموقع الذي اختير للاكاليل ، اذ تخفي الجبهة بكاملها تقريبا ، يبدو



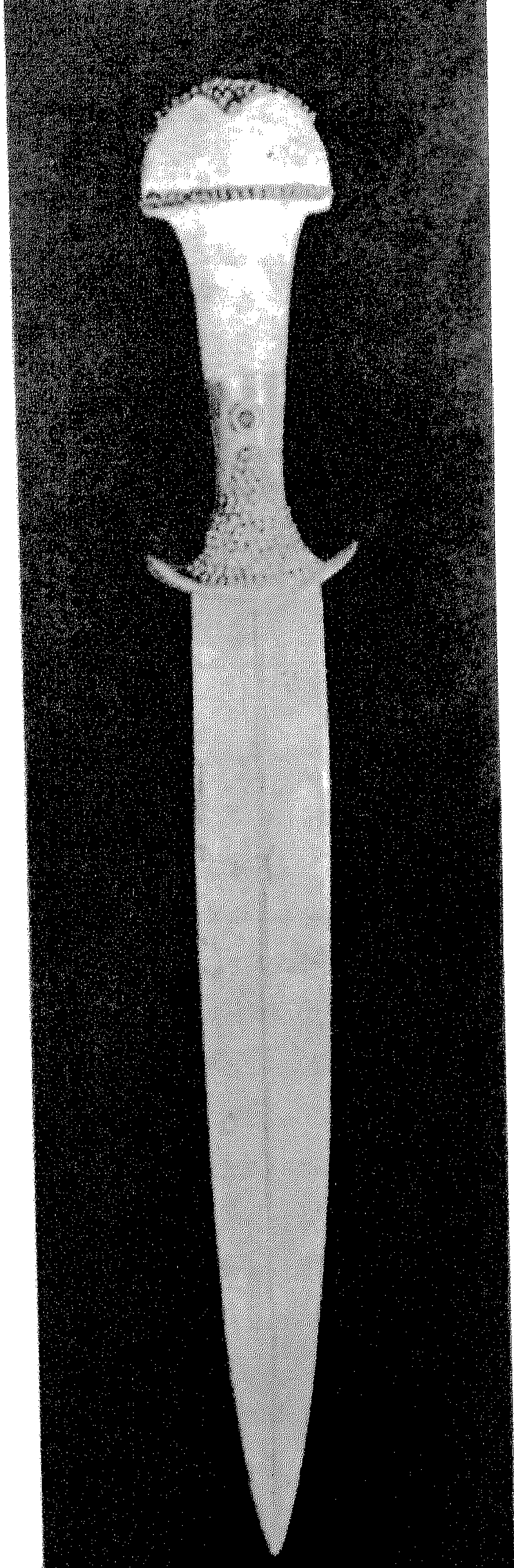
٥٤ ـ نموذج لغطاء الراس لامرأة سومرية ، اور .

غير مقنع وهو اليوم موضع شك متزايد لأن اكثر اشكال تسريحة الشعر شيوعا عند السومريين تتألف من (كعكة) مخفية جزئيا بواسطة ضفيرة سميكة على شكل عمامة . ومن المحتمل جدا ان موقع الاكليل ينبغي ان يكون فوق الضفيرة مما يفسر طولها البالغ . شأن الملكة (شبعاد) . ولعل اكثر الاشياء جاذبية اواني الزهور الذهبية البسيطة والمحززة (شكل رقم ٥٥) وسكاكين المناسبات ذات المقابض اللازوردية والاغمدة المتميزة بتخريمها الذهبي (شكل رقم ٥٦) وكلها اعمال تتسم بصنعة لاتضاهيها صنعة في الازمنة المتأخرة . وتحظى بعض الكنوز الاخرى بأهمية اضافية حيث ان هدفها توضحه الصور الحقيقية ، ففي مسلة (اي ـ اناتم) ، على سبيل المثال ، نجد الملك وهو يلبس خوذة ذهبية اكثر نفعا من مثيلتها الموجودة في ضريح (ميس ـ كلامش) (شكل رقم ٥٣) . اما العتلة المبينة في (شكل رقم ٥٨) والتي يتربع عليها حمار ومجسمة بمزيج من الذهب والفضة فتظهر على عارضتي العربة في احد مشاهد المعركة .

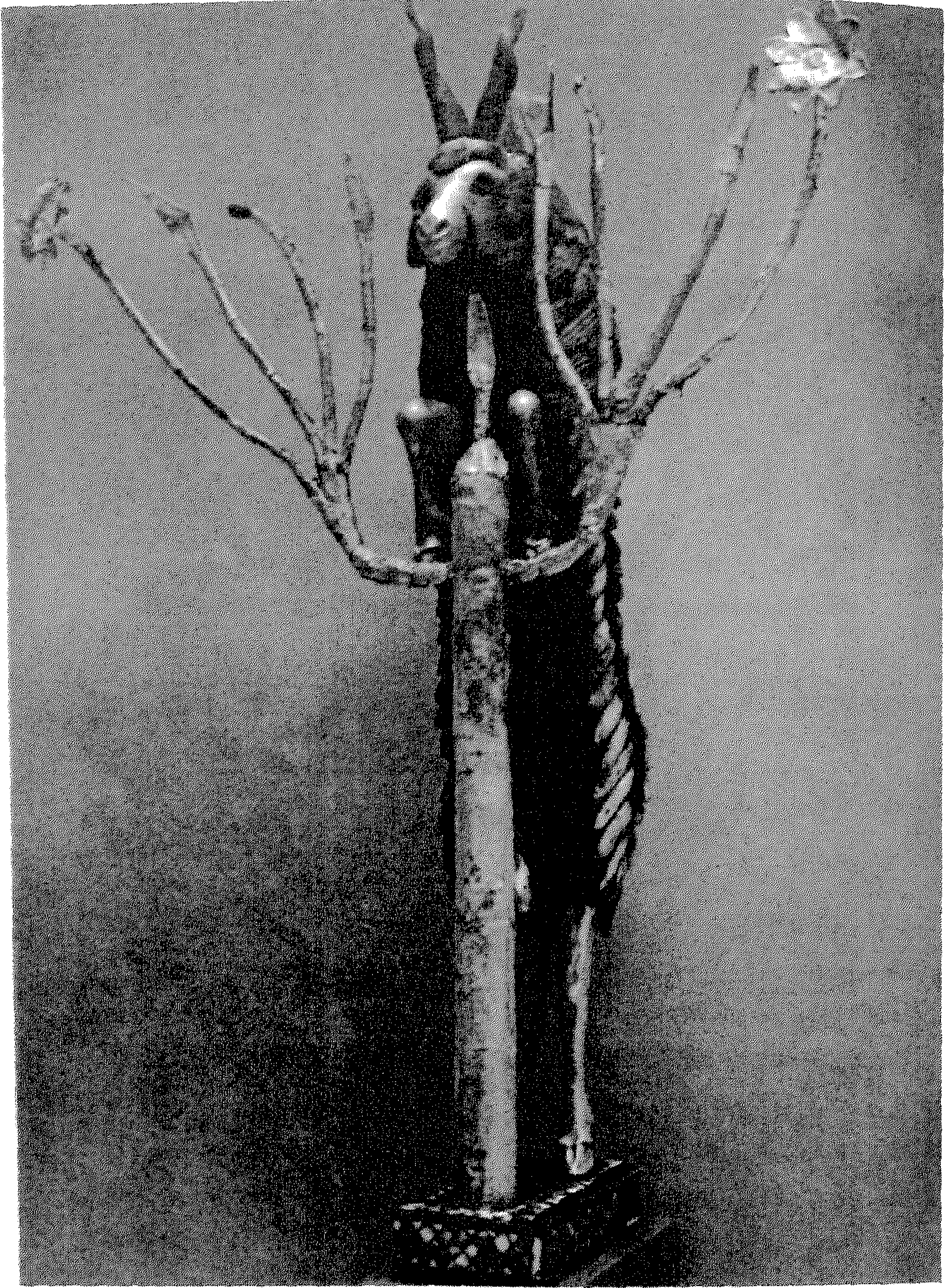
ويمكن العثور على بعض نقوش النحت البارز الجميلة التي تعود الى عصر فجر



٥٥ ـ كاس من الذهب ، اور ، النصف الاول من الالف الثالثة ق.م .



٥٦ ـ خنجر ذهبي من اور .



٥٧ - خروف يستند الى شجرة مزدهرة ، من الذهب والفضة واللازورد والأصداف ،
النصف الاول من الالف الثالث ، اور .



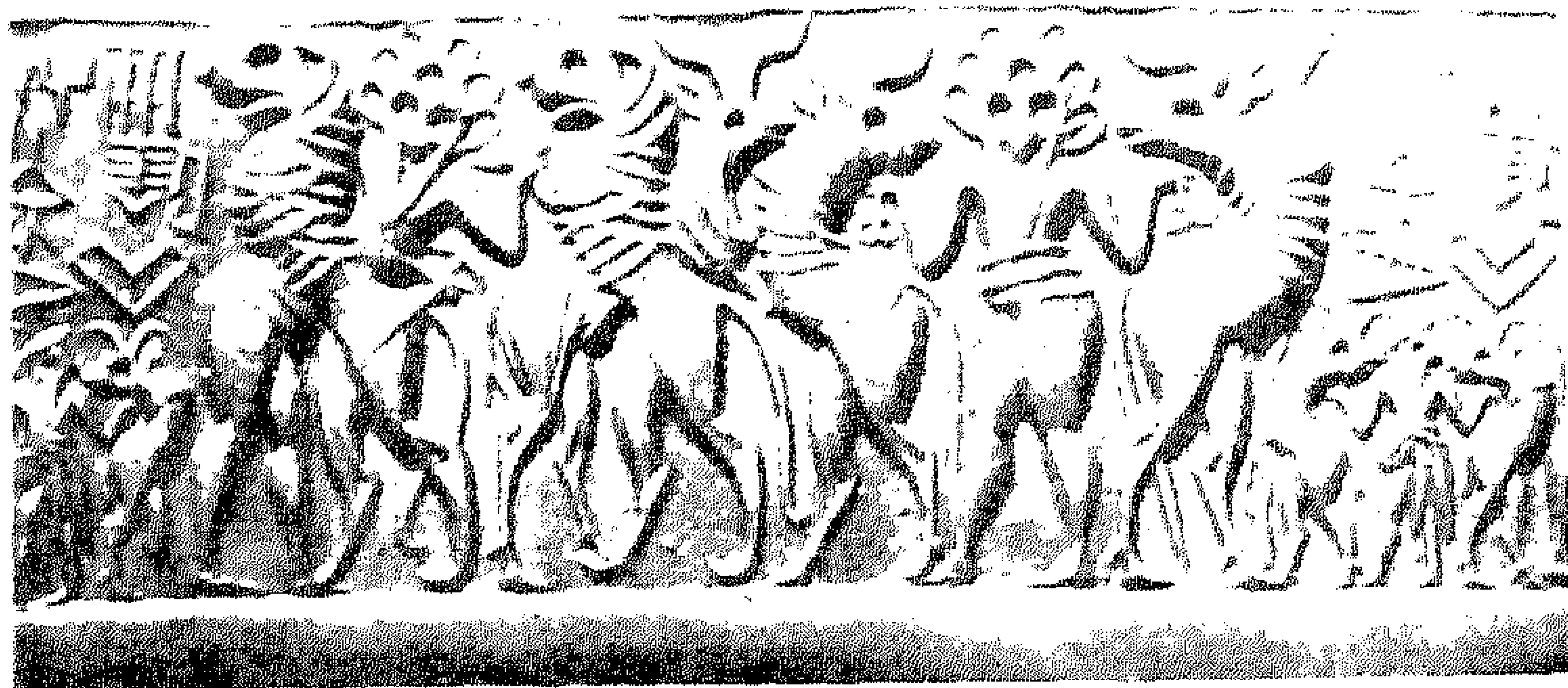
٥٨ ـ عتلة قيادة لبغل او ثور يجر عربة / من الفضة ـ عصر فجر السلالات الثاني .

السلالات في الاختام الاسطوانية . ففي الاطوار الاولى كان الموضوع يخضع للنموذج فكانت التصاميم تتألف من موتيفات يمكن تمييزها في بعض الاحيان في حركة قطيع من الحيوانات ولكنها غالباً ما تكون مزينة ومحبوكة من (افريز) وتشكل نموذجاً ذا كثافة ثابتة . وفي الطور الثاني حصل اهتمام مفاجيء جديد في امكانيات التصاميم التصويرية .

ولم يكن هناك افتقار الى الموضوعات في صور الميثولوجيا السومرية الرائعة (الشكلان رقم ٦٠ ، ٦١) . فالمشاهد المعقدة التي تلعب فيها الحيوانات المفترسة والبشر والحوادث الغريبة الخيالية ادواراً مألوفة ، تقلصت الى تصاميم اساسية من خلال توازن الاشكال والزخرفة التخريمية . وحيثما وجدت ضرورة لملء الفراغ فإن

٥٩ ـ ٦٠ ـ ٦١ / اختام اسطوانية من عصور فجر السلالات الاول والثاني والثالث . ←









٦٢ ـ تمثال كاهن من (خفاجي) .

←
٦٣ ـ اكبر زوج من تماثيل العابدين من (تل اسمر)

الرموز المنفصلة تتداخل بينها . ومرة اخرى يبتكر نموذج غير متقطّع من الكثافة الثابتة .

ان المعنى المفصل في صور الاختام هذه ليس واضحا دوما ، فالرمزية غالبا ما تكون مبهمة ، وغالبا ما يقف الجهل بأكثر المفاهيم الميثولوجية شيوعا عقبة امامنا . وعلى الرغم من ذلك فإن الاهمية الكبيرة لبعض الاشكال التي تتكرر باستمرار يمكن فهمها كما يمكن تخمين الثيمات الاساسية . واكثر الموتيفات شيوعاً هو الصراع ويكون غالبا بين الاسود وحماة قطعان الماشية التي تتعرض للهجوم وتتكرر صورة شكلين اثنين





٦٤ ـ تمثال لعابد من (تل اسمر)

(البطل العاري والرجل الثور) بوصفهما حماة . وغالباً يقترنان بشخصيتي (كلكامش) وصديقه (انكيدو) في الملحمة الشهيرة .

ولم تثبت صحة هذه العلاقة في الواقع كما ان البطل يظل مجهولاً بينما لا يمكن ربط الانسان الثور الا ربطاً واهياً بشكل (الفون) الوارد في الميثولوجيا المتأخرة . والواقع ان من العبث محاولة التعرف الى جميع الصور الموجودة في الاختام هذه بالرجوع الى الادلة الادبية القليلة المتوافرة ، اذ ان عدداً كبيراً منها يبدو محض وسائل ابتكرت (على الورق) لملء الفراغ ولم تكن اكثر من مجرد نزوة من نزوات الخيال عند صانع الاختام .

ان تصميم هذه الاختام التخطيطي المتجانس في المرحلة الثانية يتكون من بعدين اثنين كما تظهر الاشكال محاولة بسيطة ـ هذا اذا كانت هناك اية محاولة في التجسيم . وفي المرحلة الثالثة (شكل رقم ٦١) تبدأ بالظهور معالجة نحتية اكثر صميمية ويمكن ايضاً ملاحظة الجهاز العضلي بوضوح . وهناك تنويعات قليلة بالنسبة الى الثيمات التقليدية ، ولكن مع اقتراب نهاية الحقبة يبدأ تطور أخر بالظهور . فقد اخذت تستعمل الكتابات الغائرة او البارزة في التصاميم وكان لظهورها

اثر غير متوقع في تحسين خصائص هذه التصاميم الجمالية . اصبحت السلاسل المتصلة من الاشكال الحية ومن خلال تكرارها الذي يشبه الافريز مرهقة للبصر واستفادت كثيراً من تقسيمها مجاميع مستقلة حين خلق التقطيع المنتظم الذي احدثته الكتابة بين الصور إيقاعاً جديداً وحقق نقش الاختام في بلاد الرافدين الآن درجة لم يسبق لها مثيل من التقدم الفني بل وصل ايضاً درجة اعلى من الكمال في العصور الاكدية عندما اتسع نطاق الموضوع اتساعاً كبيراً حيث بدا نحات الاختام غير هياب من تعقيد المشاهد الدينية التي كان يتوقع منه أن يحصرها في منطقة صغيرة جداً .

هناك اضافة الى النحت البارز والنقش ، نحت سومري دائري الشكل . وتوجد اليوم كميات كبيرة من هذه الاعمال لاغراض الدراسة وقد كشف عن معظمها خلال السنوات الثلاثين المنصرمة . ولا يحتاج المرء الى معرفة خاصة لمساعدته في فهم الجاذبية الغريبة لهذه التماثيل الغريبة التي تصور الحكام والكهنة والمتعبدين العاديين . لقد كانت هذه التماثيل مصنوعة بلا استثناء للمعابد السومرية وعثر عليها في بقايا هذه المعابد . ووصل الينا بعضها في اثناء التنقيبات في مدينة ديالى الواقعة الى الشرق من بغداد ـ كما وصل الينا قسم آخر من (اور) في اقصى جنوبي العراق او من (ماري)[٢٣] وهي مدينة تقع على ضفاف الفرات الاوسط الذي يقع اليوم داخل الاراضي السورية . غير ان هذه التماثيل كلها تنسجم والأساليب المعروفة نفسها ومبادىء التجريد الشكلي نفسها .

ان هدف هذه التماثيل واضح ، اذ وجد الفرد في الحجارة بديلاً منحوتاً ليعبده وهو ما تؤكده الكلمات الفعلية المستخدمة عند الكتابة على هذه التماثيل . وتمثل عبارة (انها تمنح الصلاة) نقشاً كتابياً لا لبس فيه على أحد هذه التماثيل من (لگش) . وفي

---

٢٣) مدينة ماري

وتقع على الفرات الاوسط قرب (البوكمال) وتعرف اطلالها اليوم باسم (تل الحريري) . وظلت هذه المدينة فترات طويلة مركزاً من مراكز التجارة ومعبراً لانتقال الاشخاص في هجراتهم المشهورة من الغرب الى وادي الرافدين . وهناك مايدل على ان منطقة (ماري) استوطنها منذ اقدم العصور الساميون العموريون واسسوا فيها دولة (عمورو) واتخذوا (ماري) عاصمة لهم . وقد كشفت التنقيبات الفرنسية التي اجريت في (تل الحريري) منذ العام ١٩٣٣ عن برج مدرج وقصر عظيم من العهد البابلي يحتوي ٣٠٠ غرفة وقاعة واسعة وتربو مساحته على ١٥ دونما . وعثر فيه على مجموعة من الالواح الطينية الاثرية بلغ عددها حوالي ٢٤٠٠ لوح تشتمل على الوثائق والسجلات الملكية الخاصة باخر ملك من ملوك سلالة ماري العمورية (زمري ـ ليم) ١٧٧٩ ـ ١٧٦١ ق



٦٥ راس امرأة من (تل اجرب) ، عصر فجر السلالات .

تمثال آخر هناك شفاعة خاصة تسبقها عبارة : (قل ايها التمثال الملكي (إلهي) ....) . ويتحدث التمثال حديثاً مباشراً الى الصورة المعبودة ، تماماً كما يتحدث المتضرع الى الهه.ولسوء الحظ لم يعثر حتى الآن على نموذج اصلي للصورة المعبودة . وفي (تل اسمر)[٢٤] في ديالى ، عثر تحت أرضية المعبد على مجموعة تتألف من واحد وعشرين تمثالاً متروكاً (الشكلان رقم ٦٣ ، ٦٤) منها شكلان بقامتين طويلتين على نحو غير اعتيادي ولكل منهما عينان واسعتان جداً . وكان تمثال الذكر يتميز ايضاً برموز تدل على عبادة النباتات منحوتة على قاعدته ، بينما نجد شكل طفل ادخل في تمثال الانثى .

واستناداً الى هذا الدليل قام (فرانكفورت) بتمييز التمثالين بعدهما ينتميان الى تماثيل العبادة غير ان هناك حجة قوية تدفع الى رفض هذا الاستنتاج . فهذان التمثالان ، اسوة ببقية تماثيل المجموعة نفسها يقفان وقفة التعبد الاعتيادية وايديهما

---

(٢٤) تل اسمر :

موضع المدينة القديمة (اشنونا) عاصمة المملكة التي سميت بهذا الاسم ايضا . كانت قد انشئت في المثلث المكون من الاراضي الخصبة بين نهر ديالى شرقاً ودجلة غرباً وسفوح مرتفعات زاغروس من الشرق . تقع اطلالها على بعد ٥٠ ميلاً شمال شرقي بغداد . وقد كشفت التنقيبات في (تل اسمر) عن سلسلة من المعابد المهمة يرجع عدد منها الى عصر فجر السلالات . ومن هذه المعابد معبد الاله (أبو) . وقد وجد في هذا الموقع عدد من المنحوتات .



٦٦ ـ مجموعة من مقابض صولجانات ملونة من (تل اجرب) .

مضمومة الى صدريهما وهي تحمل قدحين صغيرين لسكب الشراب . انهما من المتعبدين على الرغم من ان الثلاثة يبدون عائلة ذات صفة خاصة .

ان تماثيل (تل اسمر) مثلها مثل المجموعة الصغيرة من (تل اجرب) تمثل الطور الثاني من عصر فجر السلالات . فمن الطور الأول لم يصلنا شيء . ولهذا فإنها وحدها ترينا اقدم اسلوبين جاء احدهما بعد الآخر في تطور الفن السومري الخالص . ولكن قبل القيام بتحديد الفوارق الدقيقة لعل من المفيد ايضاً تأمل الخصائص المتميزة والاساسية التي ميزت نحاتي بلاد الرافدين الاوائل عن نحاتي مصر او اية امة اخرى في العصور اللاحقة . وقد كانت اول العوائق التي عانى منها هؤلاء الفنانون نقص الحجارة ، إذ ليس هناك عقبة امام الفنان اشد خطورة من هذه . ففي السهل الجنوبي في العراق ، لا يمكن العثور حتى على حصاة واحدة ولابد من القيام بجلبها من مكان آخر اذا اريد استخدامها لاي غرض من الاغراض (شكل رقم ٦٦) . وعندما يتذكر المرء كمية حجر الصوان الهائلة ومقالع حجر الكلس في وادي النيل فإن الفارق يصبح واضحاً . فالملك المصري يستطيع ان يدرب جيشاً من البنائين بالحجارة دون ان يقلقه الهدر في الحجارة . اما النحات السومري المتدرب ، فيصعب عليه الحصول على المواد ، وهدر قطعة حجر واحدة في اثناء التدريب قد يعد قضية خطيرة . ولكن على



٦٧ ـ تمثال نادر لسومري وهو جالس ، النصف الثاني من الالف الثالث ق .م من (ماري) على نهر الفرات الاوسط.

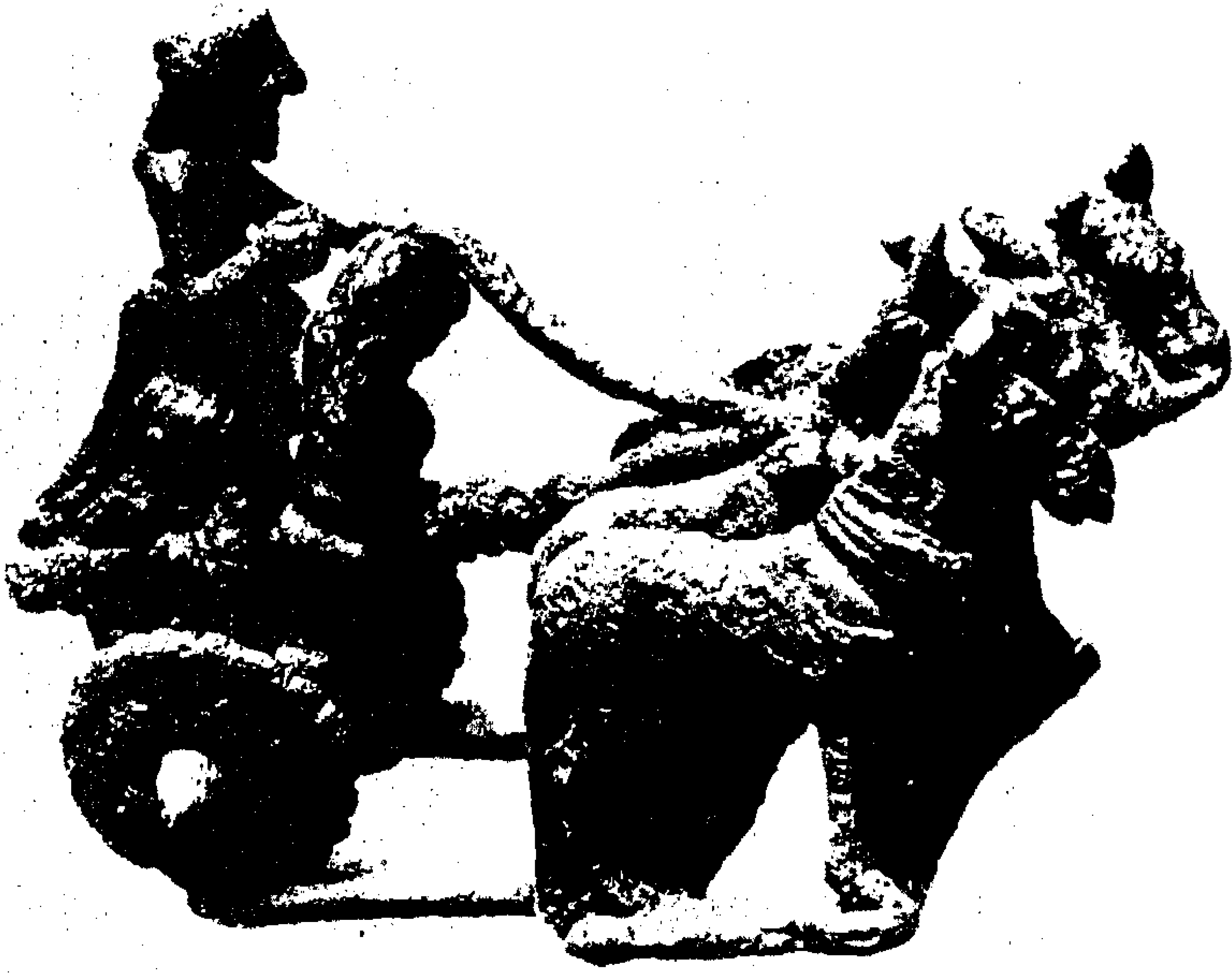
الرغم من ذلك ، هناك القليل ممّا يدل على حذر السومريين وتحفظهم في صنع التماثيل ، فالرقاب نحيفة جداً والاذرع المنحنية متحررة من الحجارة واسفل السيقان منفصل .

ويمكن التوصل الى هذه النتيجة من عدد الكسور الموجودة فيها حيث ان عدداً كبيراً منها أصلح بطريقة فظة او بواسطة الاوتاد . وفي فترة متأخرة بذلت محاولة في الاقل لاصلاح الخلل الكبير المتمثل في ربط التمثال بالقاعدة فقد ابقيت (الاعمدة الخلفية) من الحجارة او (كما هو شأن تماثيل تل اسمر) فإن كل كاحل إمتاز بسمك غير متناسق .

ان عبارة من قبل التحفظ والحذر تنقل المرء الآن الى موضوع اسلوب النحت . ويتعين علينا بعد ذلك تأمل مبادىء التصميم الشكلية التي يبدو ان هؤلاء الفنانين الاوائل استنبطوها (استنباطاً لا واعياً ذلك أنهم لم يكونوا قادرين على التعبير عنها بكلمات تتعدى التفسير المجرد لاساطيرهم الخاصة بهم) . لقد كانت مشكلتهم الرئيسة تتمثل في خلق رمز ذي ابعاد ثلاثة مأخوذ من شكل جسم الانسان لكنه قادر على تأكيد واقعيته المستقلة في المكان . وقد اشير الى ان هذا تم في بلاد الرافدين اسوة



٦٨ ـ تمثال من النحاس من (خفاجي)



٦٩ ـ نموذج عربة من (تل اجرب).

بمصر عن طريق تقريب الشكل العام للتمثال من الشكل الهندسي البسيط وانه اذا كان المصريون قد فضلوا شكل المكعب فإن النحت السومري كان يستند اساسا الى اسطوانة او مخروط . وهذه نظرية فريدة نوقشت بالتفصيل وتعطينا ، على سبيل المثال ، السبب في ان التماثيل الجالسة التي كانت مظهرا مألوفا ومقنعا في النحت المصري تغدو فاشلة عندما تبذل المحاولة لصنعها في سومر . وعلى الرغم من ذلك فالأمر يبدو مزيدا من التعقيد . فاذا نزعت تجريدات الفكر النقدي الحديث لحظة من رأس الانسان فإن علاقة واضحة ستبدو بين فارق الاسلوبين واختلاف الاشكال التي كانت تتوافر بها الحجارة . ففي مصر ينبغي مقارنة الكتل الموشورية التي تقدمها المقالع (اضافة الى العلاقة الوثيقة بين النحت والعمارة) بالجلاميد المتنوعة التي كان يحصل عليها السومريون وصفة القابلية على الحمل التي تمتاز بها التماثيل المصنوعة منها .

ولكن على اية حال لا يستطيع اي شيء أن يغير الحقيقة المتمثلة في ان عملية التبسيط الشكلي التي يطبقها السومريون بدرجة متساوية على الاشكال العامة والتفاصيل شأن الملابس والشعر (شكل رقم ٦٤) وجسد الانسان العاري تفيد في التعبير عن



٧٠ ـ راس ملك اكدي من البرونز عثر عليه في نينوى.



٧١ ـ مسلة (نرام ـ سن).

اهمية هذه التماثيل واستثمارها بأصالة حقيقية تثير اعجابنا . ان التطور المطرد كان من المتوقع ان يؤدي الى مزيد من التبسيط الهندسي غير ان الامر لم يكن كذلك كما دلت عليه البراهين . فقد حوّل التطور الجديد في الاسلوب خلال الطور الأخير من عصر فجر السلالات إهتمام الفنان من صرامة النقش الى فن التصوير وتجسيم التفاصيل الطبيعية (شكل رقم ٦٢) .

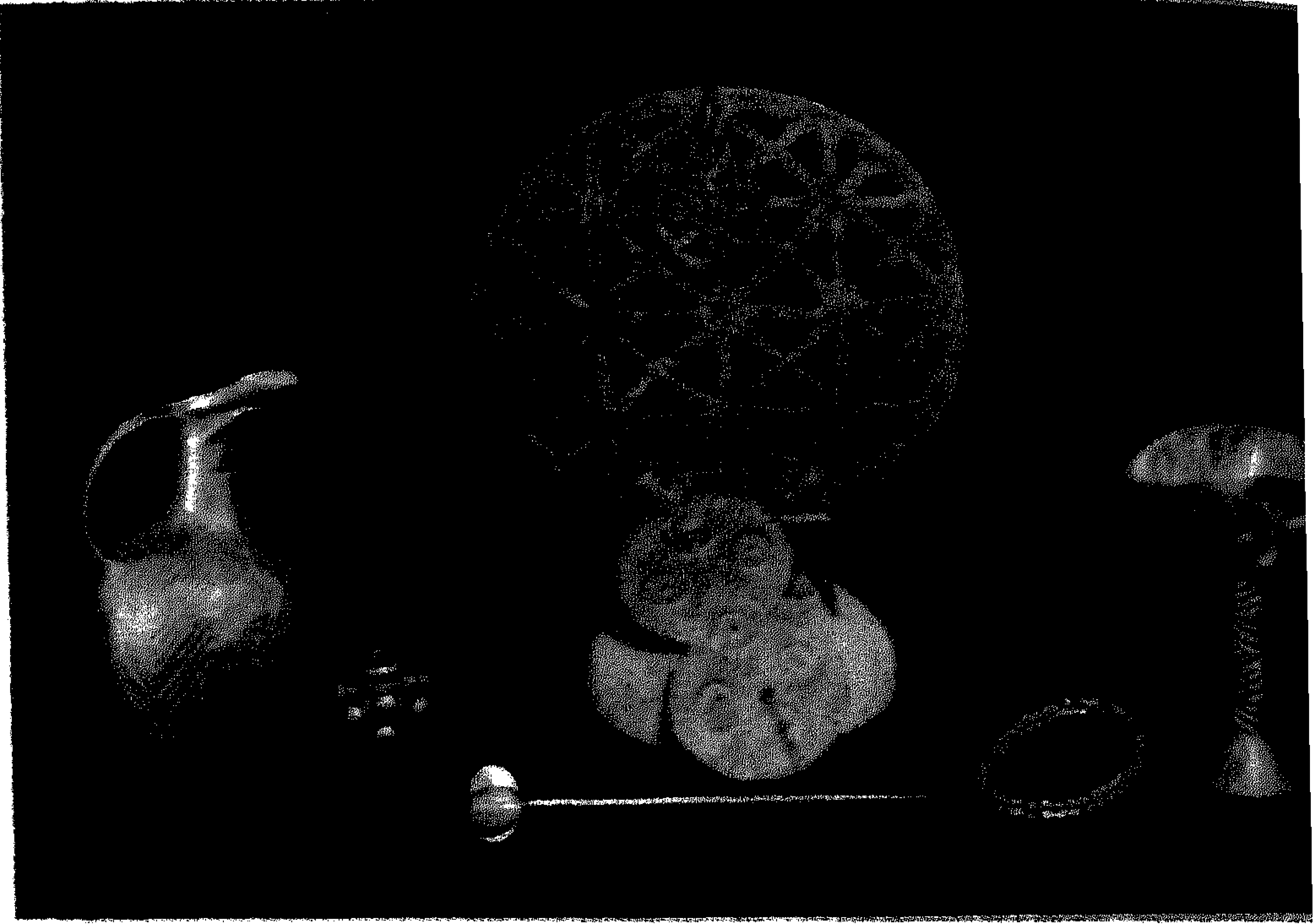
وينظر المرء بسرور واهتمام الى هذه المجموعة من التماثيل السومرية المتأخرة (الاشكال رقم ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٧) . ان المناطق التي عثر فيها على هذه التماثيل متباعدة جداً من الناحية الجغرافية ، والمواد المستخدمة في النحت مختلفة نتيجة لذلك . وفي حالات كثيرة نلاحظ ان قيمة الحجارة تزداد عند اضافة الاصباغ المطعمة . وتعود



٧٢ ـ تمثال (كوديا) من الغرانيت الاسود (الديوريت) من (تللو) .



٧٣ ـ الراس المعمم لكوديا حاكم لكش من (تللو).



٧٤ ـ كنز عثر عليه في (الاكا هويوك) في بلاد الاناضول.

معظم تماثيل الاناث الى تلك الحقبة . فالعيون والحواجب مطعمة ، والاذان مثقوبة في بعض الاحيان لتزيينها بالاقراط الذهبية وغالباً ما تجسم تسريحة الشعر السومرية المعقدة بواسطة القار . (وكما ذكرنا سابقاً فإن نظرة دقيقة الى تفاصيل التسريحة توحي أن إعادة تكوين غطاء الرأس الشهير من (اور) الذي يختلف اختلافاً كبيراً عن تلك التي صنعت بادىء الأمر قبل اكتشاف هذه التماثيل) . ولم تكن التماثيل المصنوعة من مواد اخرى غير الحجر ، كما رأينا في المقبرة الملكية في (اور) ، فوق قدرة الصنّاع السومريين . وتبدو اشكال بشرية عارية مصنوعة من البرونز وتقف على اربع ارجل مزينة (شكل رقم ٦٨) انها كانت صفة غالبة لاثاث المابد . وتبين لنا اجزاء احد هذه التماثيل من (تل اجرب) ان هذا التمثال كان حجمه اكبر من نصف الحجم الطبيعي . ووصل الينا من (تل اجرب) ايضاً نموذج رائع من البرونز لعربة بعجلتين تجرها اربعة بغال وحشية ويقودها سومري ذو لحية (شكل رقم ٦٩) .



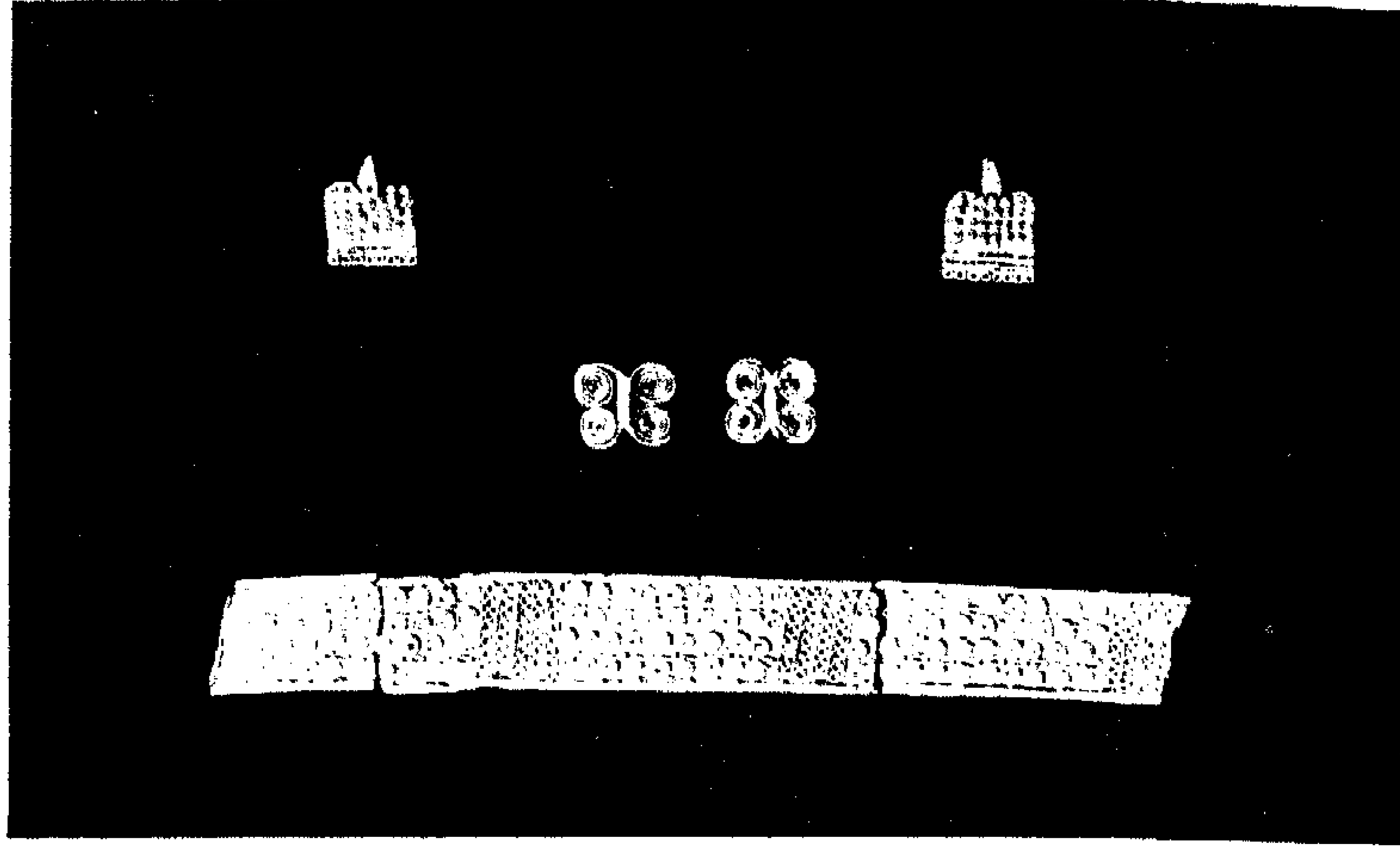
٧٥ ـ تمثال من النحاس من (الاكا ـ هويوك)، الاناضول.

ويبدو ان الانتقال من الحكم السومري الى الحكم الاكدي في بلاد الرافدين كان نتيجة تغلغل مسالم لأحد الشعوب السامية وتبوأ السلطة تدريجيا بين الطبقات الحاكمة. ولعلنا سنعرف المزيد في يوم ما عن الفن الاكدي، وربما يؤكد ذلك الانطباع الذي كونّاه توا عن الكفاءة الفنية والمستويات الجمالية العالية. ولكن حتى (اكد) عاصمة (سرجون)، وهو ابرز ملوك الاكديين، تبقى غير معروفة. وتعتمد معرفتنا على بعض الاعمال الفنية المتفرقة شأن رأس من البرونز بالحجم الطبيعي لاحد الملوك الاكديين عثر عليه في اثناء الحفر في نينوى (شكل رقم ٧٠) وكذلك المسلة المنحوتة الرائعة التي تخلد انتصار الملك (نرام ـ سن)[٢٥] على احد الاقوام الجبلية (شكل رقم

---

٢٥) الملك نرام ـ سن:

يعني اسمه (محبوب الاله سن) حكم ٣٧ سنة (٢٢٥٤ ـ ٢٢١٨ ق.م وتميز حكمه بالقوة والازدهار. ويعد اقوى واشهر ملك اكدي بعد جده (سرجون) مؤسس السلالة الاكدية. بذل جهودا كبيرة في توطيد حكمه في



٧٦ ـ بعض الحلي الذهبية التي عثر عليها في طروادة.

٧١) . واذا كان التمثال الاول يوحي بتطور مذهل في القدرة التقنية ووفرة المواد فإن الثاني يظهر من خلال تصميمه الجميل حرية وثقة في التعبير تفوقان كثيراً تواضع النقش البارز لتمثال (اي ـ اناتم) .

لقد انتهى حكم الملوك الاكديين بكارثة . فقد اجتاحت بلاد الرافدين قبائل بربرية قدمت من جبال ايران وأعقب ذلك نصف قرن من الفوضى السياسية . ويبدو ان (لگش) هي المدينة السومرية الوحيدة التي استطاعت ان تبقى بمنأى عن هذه الاضطرابات ولابد انها اصبحت بقيادة حاكمها الشهير (گوديا)[٢٦] واحة تجسد

الجهات الشرقية و الشمالية الشرقية و لاسيما شمالي العراق ومنطقة الجزيرة و الفرات الاعلى و الخابور . من اشهر اثاره المسلة المعروف بمسلة النصر التي تمثل انتصاراته على اعدائه . وقد عثر عليها في مدينة (سوسة) عاصمة العيلاميين حيث نقلها هؤلاء الى بلادهم اثر غزوهم الذي قضوا به على الكيشيين (القرن الثاني عشر ق .م .) وهذه المسلة تخلد انتصار الملك الاكدي على ملك (اللولوبو) المسمى (ساتوني) الذي عرفت منطقته باسم (زهاب) او (زهاو) بالقرب من (سربيول) الى الجهة الشرقية و الغربية من ارض العراق .

٢٦) گوديا :

الملك الثاني عشر من سلالة لگش الثانية واعظم ملوكها على الاطلاق . حكم (٢٠) سنة (٢١٤٤ ـ ٢١٢٤ ق .م .) واتسم حكمه بازدهار العلوم و الفنون و المعارف واعمال البناء و العمران . وقد شيد الكثير من المعابد وزينها بالتماثيل و النصب الرخامية و بحجر الديوريت الاسود . ونشطت التجارة في زمنه وبخاصة مع بلاد (ديلمون) ـ وهي اليوم تعرف باسم البحرين ـ وجنوبي الجزيرة العربية ولبنان . وتدلنا الرقم الطينية ←

الهدوء الثقافي . وتشير اعمال النحت الباقية والتي صنعت تكريماً لهذا الحاكم الى نوع من الازدهار في الموروث السومري (الشكلان رقم ٧٢ ، ٧٣) . ولعل هذه الاعمال من حيث طابعها النحتي تفوق كل ما سبقها من انجازات . كما ان اكتشافها بواسطة الاثاريين الفرنسيين في اواخر القرن الماضي جعلها تصبح خلال جيل كامل نماذج يحكم من خلالها على الفن السومري .

٢ ـ الاناضول

عند اقترابنا من نهاية الالف الثالث قبل الميلاد نصل مرحلة لم تعد فيها الحضارة مقتصرة على وديان النهرين العظيمين . فقد تفاوت مدى انتشار هـذه الحضارة في الاقطار المجاورة في الشرق الادنى . وهنا ينبغي لنا الآن ان نتوقع وجود دليل يشير الى التطور الفني المستقل . ومما يبعث على الدهشة في الواقع ان نكتشف قلة ما يفيد اهتمامنا الجاد . ففي ايران ، على سبيل المثال ، ليس هناك دليل يشير الى التطـور الثقافي خلال هذه الحقبة المبكرة . كما ان تدوين التاريخ لم يبدأ الا في زمن الملوك الاكديين الذين سجلوا حملاتهم العسكرية على دولة (عيلام) . وتزداد معرفتنا قليلاً عن فلسطين اوسوريا في الالف الثالث ، ولا نستطيع ان نحظى بلمحة عن الذوق الجيد والصنعة الفريدة في الاقل خلال فجر العصر البرونزي الا عندما نتجه شمالاً نحو بلاد الاناضول .

وهناك مصدران رئيسـان لهذه المـادة ، يتمثل الاول في اطـلال (طروادة) حيث اكتشف (شليمان) (كنوز) الذهب والفضة التي تعود الى حقبة اقدم الف سنة من الحقبة التي كان مهتماً بها والتي يعزو أصل الكنوز اليها . اما المصدر الثاني فيتمثل في المقبرة المشهورة (الاكاهويوك)[٢٧] التي اكتشف فيها علماء الآثار الاتراك الذين

والنقوش التي جاءت من عهده على ان المرافعة القانونية كانت تجري في جزء مقدس من المعبد . وكان (كوديا) نفسه كاتباً قديراً ترك لنا تراثاً ضخماً من النصوص التاريخية والدينية والادبية التي فتحت الطريق واسعاً امام المؤرخين والباحثين للاطلاع على تلك الحضارة .

٢٧) الاكاهويوك :

مدينة قديمة في الاناضول شمال شرقي (بوغازكوي) ملئت القبور فيها باثاث مدافن نفيسة اكتشفت وتعود الى منتصف الالف الثالث ق .م .

كانوا يبحثون عن آثار (الحثيين)[٢٨] مجموعة ثمينة ومدهشة من المـواد المعدنيـة . وترجع كلا المجموعتين الى القرنين الرابع والعشرين والخامس والعشرين قبل الميلاد . وتوحي ان صنعة متميزة بدأت بالظهور في المرتفعات النائية لهضبة الاناضول وذلك بعد مرور حوالي ثلاثمائة سنة على دفن السومريين في المقبرة الملكية . لا جدال في ان مقبرة (الاكاهويوك) ، اسوة بمقبرة (اور) ، لم تكن ملكية على الرغم من انه لم يكن في هذه الحالة اي سبب يدفع الى الارتياب بوجود اي نوع من النذور الطقسية . فقد كان يدفن الموتى من الاناث والذكور معاً في بعض الاحيان في قبور كثيرة مغطاة بقطع من الخشب وتحيطها مواد طقسية معينة اضافة الى ممتلكاتهم الشخصية (حيث كانت الاسلحة تدفن مع الرجال وادوات الزينة مع النساء) . ان الابتكارات الطقسية التي تميز هذه الكنوز تدعى (نيجان) وهي اشكال معدنية من الثيران او الايائل وارجلها مضموم بعضها الى بعض كي تتناسب مع الوقوف فوق قمة العمود . وهناك ايضاً مشبكات معدنية غريبة تزينها في بعض الاحيان اشكال الحيوانات اطلق عليها اسم أقراص الشمس . ولعل الرؤوس المزينة فوق الاعمدة التي تدعم المظلة من شأنها ان توحي بهدفها ما دامت الاعمدة تحتوي مقابض ذهبية هي الاخرى . وتوحي جميع هذه المواد الغريبة ، بما فيها من زينة شخصية وادوات طبخ واسلحة وتماثيل معدنية صغيرة غريبة كانت تستعمل لاغراض العبادة البدائية ، بدقة العمليات الفنية شأن الصهر والطرق واللحام وغيرها (الاشكال رقم ٧٤ ـ ٧٧) .

وعندما اكتشف اثاث الضريح في (الاكا) أول مرة بدا مظهراً مستقلاً من مظاهر الحياة الرفيعة وظهر كأنه يشير الى حكم احدى الطبقات الارستقراطية المؤقتة على الرغم من ان رونق الاثاث انعكس قليلاً على الكنوز القادمة من (طروادة) الواقعة على ساحل بحر (ايجة) البعيد . ولكن عثر مؤخراً على دلائل في مواقع اخرى من بلاد الاناضول تشير الى ان مقابر مشابهة كانت موجودة . ولسوء الحظ بدا من المستحيل الوصول الى احدى هذه المقابر اذ حلت محلها مقبرة حديثة،ولعل التنقيبات المستقبلية تحقق سمعة فنية عالية لثقافات فجر العصر البرونزي في بلاد الاناضول .

---

٢٨) الحثيون :
شعب قديم استوطن بلاد الاناضول في اوائل الالف الثاني قبل الميلاد . وكانت (بوغازكوي) عاصمة المملكة .



٧٧ ـ حلي عثر عليها في الاضرحة الملكية في (الاكا ـ هويوك) وتمثل مسبحة ودبوسين من الذهب.

القسم الرابع

التطور والانتشار في الالف الثاني ق . م.

ا- فن المملكة الوسيطة في مصر

في الوقت الذي قامت فيه القبائل البربرية القادمة من ايران باجتياح بلاد الرافدين وتمزيق اوصال سلالاتها الحاكمة ، كانت مصر تسترد عافيتها ببطء بعد فترة من الاضطرابات السياسية الخطيرة المشابهة . فقد واجهت سلطة الفراعنة المركزية تحدياً ، بل تعرضت للسقوط مؤقتاً على ايدي اقطاعية من النبلاء عرفت خلال قرن ونصف من الزمان بالحقبة الوسطى الاولى . وقد جلبت هذه الفئة الحرب الاهلية والفوضى الى البلاد كلها . وتحقق الاستقرار السياسي ووحدة الدولة خلال السنوات الخمسين الاخيرة من الالف الثالث على يد فرعون السلالة الحادية عشرة (امنتحب الثاني) . وحدث خلال ما يسمى بالمملكة الوسيطة التي اعقبت ذلك انتعاش بطيء في الموروث الفني المصري .

ولكن على الرغم من ذلك ، فقد حدثت تغيرات كثيرة . فمن الناحية النفسية لم يكن في وسع المصريين ان يظلوا في منأى عن تأثير الخلل الشامل في حياتهم الاجتماعية واقتصادهم خلال هذه الفترة الطويلة ، بل ان ايمانهم بالاستقرار الثابت الذي يمتاز



٧٨ ـ تمثال راس الملك (امنمحت) الثالث.

به عالمهم اصابته هزة عنيفة . وقد انعكس ذلك انعكاساً مباشرا على الفن في عصرهم ، اذ برز مدخل ميتافيزيقي جديد الى طبيعة السلطة المؤقتة ومعناها ، كما ظهر تأكيد جديد لثقل مسؤولية الحاكم ازاء العصمة التي تضفيها عليه الملكية . وقد كتب عدد كبير من الكتاب في هذا الموضوع وعلقوا على الملامح المتغيرة في صورة الملكة الوسيطة ولاحظوا ان من الممكن مقارنة التعابير الحزينة والكئيبة التي امتاز بها فراعنة السلالتين الحادية عشرة والثانية عشرة بالتشاؤم التام الذي استحوذ على المدركات الحسية المكتوبة التي انتقلت الى خلفائهم (الشكلان رقم ٧٨ ـ ٧٩) . ويلاحظ (اولدرد) ، على سبيل المثال ، كيف ان التماثيل الملكية في ذلك العصر (كانت تتمتع بالقليل من صفة الملوكية او الرشاقة التي امتازت بها اعمال النحت الفرعونية في المملكة الوسيطة . فالرؤوس التي كانت تعتمرها تيجان المملكة الوسيطة تبدو قلقة .



٧٩ ـ تمثال راس الملك (سنوسرت) الثالث.

وكانت التعابير قاسية او صارمة وفي افضل الاحوال تشوبها مسحة الحزن والتأمل وتدعو الى الشفقة) . ومن الناحية الجمالية يشير (اولدرد) قائلاً : «ان الاشكال المنحوتة تبدو كأنها تريد ان تغور عميقاً في النسيج الصخري بدلاً من محاولة فك ارتباطها به . والشخص الميت لم يعد يتقدم الى الامام متبختراً ويقظاً ومختالاً بمظهره الجسدي السليم ، بل نراه ، في افتقاره الى هذه التأكيدات ، قد عكف على التأمل واشتمل بعباءته» .

ولكن هناك ظروف اخرى اسهمت في احداث بعض التغييرات في صفات النحت في المملكة الوسيطة ومن بينها التطور الجديد في المعتقدات الدينية . ففي القرون الاولى من الحكم الملكي حظيت عبادة اله الشمس (رع) ـ وهي عبادة شجعها التعلم والسلطة اللاهوتية في كلية (هيليوبوليس) ـ بمكانة كبيرة على امتداد البلاد ، ومن ثم



٨٠ ـ تمثال الملك (حور) من الخشب.

تبناها فراعنة السلالتين الخامسة والسادسة بوصفها عبـادة ملكية . ولكن ديـانة اخرى منافسة جاءت في اوقات متأخرة من تلك الفترة وارتبطت بعبادة (اوزيريس) واخذت تثبت اركانها بوصفها تفسيراً شعبياً للمصير الانسـاني .

ويمكن للمرء ان يرى في (اوزيريس) ، شأنه شأن (تمـوز) في بلاد الـرافدين ، الشخصية الميثولوجية لملك يحتضر وقد احيته عبادة الخصب في عصر موغل جداً في القدم . وعلى أية حال ، ففي بداية حكم السلالة الحادية عشرة اصبحت عبـادته راسخة تماماً في مدينتها المقدسة (ابيدوس) في الوجه القبلي حيث اصبح الآن آلـه الموتى ـ وهي الوهية اكتسبها بعد ان عانى هو نفسه الموت والبعث في عملية التجلي .



٨١ ـ راس الليدي (سينوي) عثر عليه في السودان.



٨٢ ـ تمثال (سينوسرت ـ سينيبيف ـ ني).

وبما ان ديانة (رع) اخذت بالانهيار لتصبح مجرد موروث سحري تبدو هذه العقيدة البديلة ، بما تتضمنه من وعد بالخلود المجرد مقارنة بمجرد البقاء داخل حدود القبر ، قد اعطت العلاج لحالة الوهم السائدة آنذاك .

لقد اثر هذا كله في شكل النحت في المملكة الوسيطة ، فالتماثيل الرأسية على سبيل المثال فقدت الكثير من اهميتها السحرية في ضوء المعتقدات الجديدة وقد اهملت تماماً او تقلص حجمها (الشكل رقم ٨٠) بينما يبين لنا نموذج جديد من التماثيل ـ وهو النموذج النذري او تمثال المعبد ، ازدياداً ملحوظاً في اكتسابه الصفة الشعبية



٨٣ ـ تمثال (اموني) النذري.

(الشكلان رقم ٨٢ ، ٨٣).واذا كانت وظيفة التمثال مقبولة من الجميع في بلاد الرافدين كما رأينا فانه في مصر يمنح المتعبد الغائب الشعور بالرضا للاشتراك بالنيابة في طقوس المعبد . وفي الوقت نفسه فإن التوابيت الموجودة داخل القبور تعرضت لتغيير مهم في الشكل (الشكل رقم ٦٨) . فبدلاً من الصرامة التقليدية التي يتمتع بها التابوت الحجري (الذي اشرنا الى اهمية شكله المستطيل) فإن اشكالاً جديدة اكثر تعقيداً اخذت بالظهور تشبه صورة (اوزيريس) المحنطة . وتغدو هذه الصور الظلية المخيفة نوعاً ما لجسد يتشح بكفن التابوت مألوفة اكثر منذ الآن وترمز الى مفهوم لا نستطيع





٨٤ ـ صورتان من ضريح (كنوم ـ حتب).

٨٥ ـ راس امراة بشعر منفصل من الخشب. ←





٨٦ ـ تابوت (كنوم ـ حتب).

نحن انفسنا إلا ان نفهمه نصف فهم الا وهو حبس بقايا جسد انسان حبسا احتفاليا بوصفها من متطلبات الخلاص الروحي . ويمكن ملاحظة ذلك في ما يعرف بتماثيل (اوزيريس) التي تقترن بمعابد دفن فراعنة المملكة الوسيطة (الشكل رقم ٨٧) . وكما هو شأن التمثال «الكتلة التي اصبحت الآن شكلاً مناسبا» للنذر (الشكلان رقم ٨٢ ، ٨٣) فإن هذه الاشكال بما فيها من اعمدة خلفية حادة الاستدالة توضح جيداً صفة تتسم بها وهي انها غائرة جزئيا في الجدران .

ان ما يثير الاهتمام دراسة اثار المعتقدات الدينية الجديدة في النقوش البارزة الجنائزية في الاضرحة الملكية لتلك الحقبة . ولكن لا توجد لدينا سوى معلومات قليلة جداً لسوء الحظ . فمعرفتنا النقش البارز والرسوم الجدارية التي تعود الى المملكة الوسيطة مستقاة الى حد كبير من اضرحة النبلاء الصخرية الذين كانوا يشرفون على





٨٧ ـ تمثال دفني للملك (سنوسرت الاول).

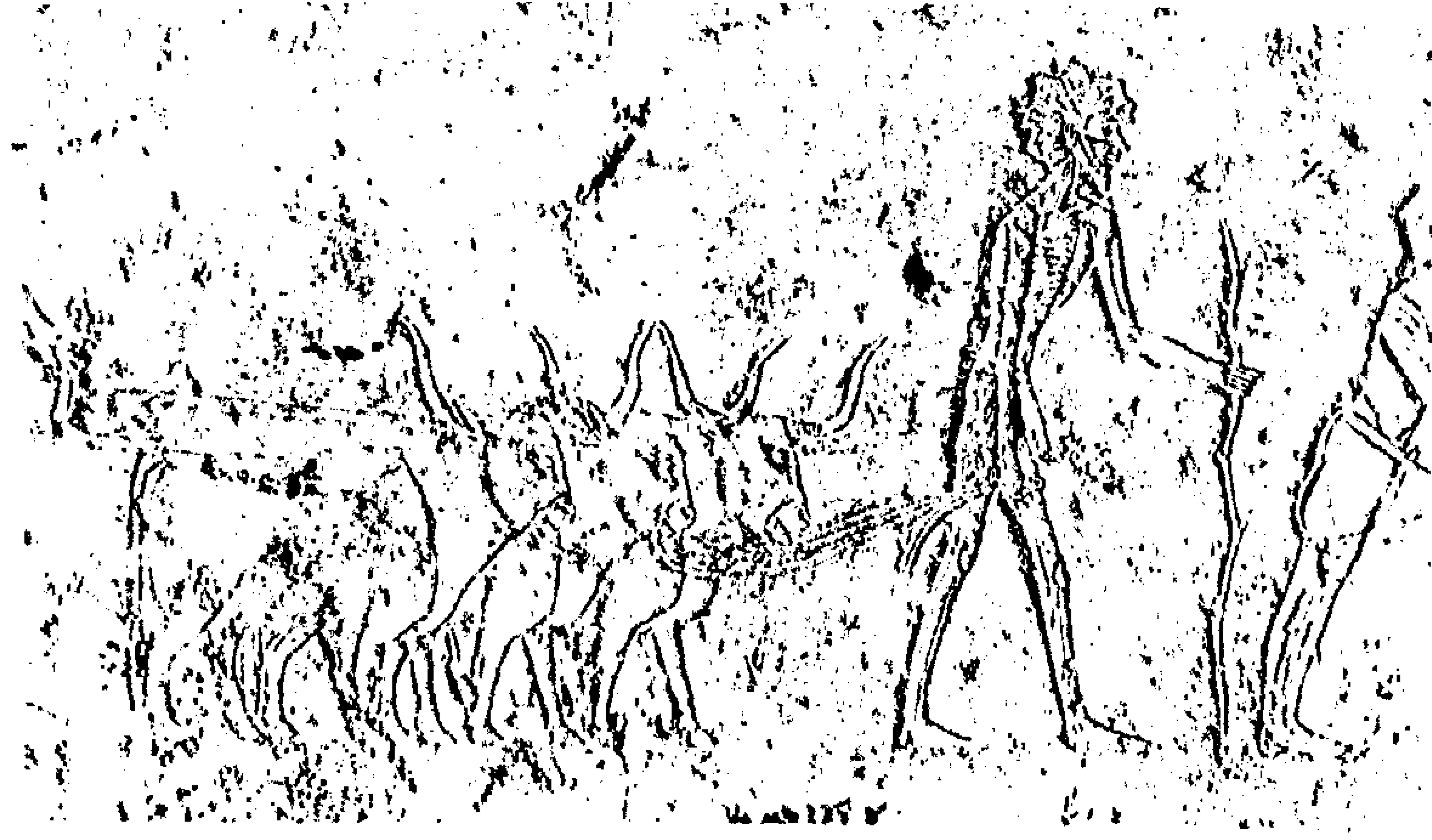
٨٨ ـ سنوسرت الاول والاله بتاه.



٨٩ ـ نموذج قارب صيد الاسماك من ضريح (ميكيت ـ ري).

مراكز السلطة الاقطاعية من مثل (مير) و(بني حسن) و(البرشة) و(طيبة) (الشكل رقم ٩٠).

ويلاحظ المرء مصادفة على هذه الجدران ان طريقة الرسم بألوان ممزوجة ، حيث كان يعد حتى ذلك الوقت بديلاً سيئاً من النحت البارز الملون ، قد اصبح الآن فناً مستقلاً تماماً يستحق أعلى درجات العناية (الشكل رقم ٨٤) . وتبدو هناك موضوعات جديدة ، بما فيها مشاهد المعارك ، تذكر المرء بان السلام الذي كانت تنعم به البلادقد صدعته الحرب الاهلية بل الغزو الاجنبي . وهناك ايضاً مشاهد الصيد من اضرحة (مير) (الشكل رقم ٩٠) التي لعلها الهمت الفنانين الاشوريين في العصور المتأخرة . ومن المصدر نفسه نجد بعض المشاهد التي حققت اثراً ديناميا جديداً من خلال ترك فسحة عريضة بين التماثيل والاسلوب المبتكر ايضا في تصوير الحدث الفعال بسلسلة



٩٠ ـ نموذجان من النقش البارز من (مير) احدهما يمثل الملك (إخوتب). في اثناء الصيد والثاني الراعي العجوز مع قطيعه.



من الحركات كمشهد صاحب الارض وهو يراقب انهماك خدمه في العمل . وهناك تطور آخر يتجسد في تعدد تماثيل الخدم المدورة في الاضرحة حيث بدا غرضها في بعض الاحيان مشابها لاغراض النحت البارز والرسوم (الشكل رقم ٨٩) ، فهناك عدد من اشكال الدمى المرسومة بعناية في مجموعات طبقا لوظائفها المختلفة التي تؤديها في الورشة او المزارع او صنع القوارب .

وربما كان فن المملكة الوسيطة يفتقر في بعض الاوجه الى صفة الابتكار الجديد الذي امتاز به فن القرون المبكرة .

ولكن على الرغم من ذلك ، فالكثير من الاعمال الفنية التي وصلتنا تدفعنا الى الاعجاب بها وبخاصة في اعمال النحت التي يرى فيها المرء في الاقل ان النزعة الاستيطانية التي انتشرت في ذلك العصر قد عبر عنها تعبيراً قوياً .

٢ ـ بلاد الرافدين والاراضي المحيطة بها

احتلت المملكة الوسيطة في مصر والحقبة الوسيطة الثانية التي اعقبتها النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد ، وهي ذات الفترة التي تشير الى ان بلاد الرافدين كانت من الناحية الفنية تتسم بأقل ما يمكن من العطاء . وينطبق هذا على الجزء الاعظم من الالف الثاني . وتبدأ الحقبة تأريخياً بالفترة التالية للثقافة السومرية التي ظلت قائمة منذ عصر السلالة الثالثة المزدهر في (اور) حتى الفترة التي اعقبتها عندما اخذ حكام (ايسن)[٢٩] و(لارسا)[٣٠] يشتركون في السيطرة على دويلات المدن الجنوبية . وفي القرن الثامن عشر وحدت جميع الاراضي مرة اخرى بقيادة (حمورابي) اول ملوك بابل العظماء ، وهي المدينة التي اخذت آنئذ بالظهور على مسرح التاريخ اول

٢٩) ايسن (ايشان البحريات) :

تعرف اثارها حالياً قرب عفك . ويطلق الاسم ايضاً على سلالة (ايسن) التي تمثلها القبائل الامورية القادمة من بلاد الشام والتي انتشرت في معظم مدن العراق وكونت عددا من السلالات الحاكمة اثر ضعف السلطة المركزية التي كانت تمثلها سلالة اور الثالثة في بداية الالف الثاني ق .م .

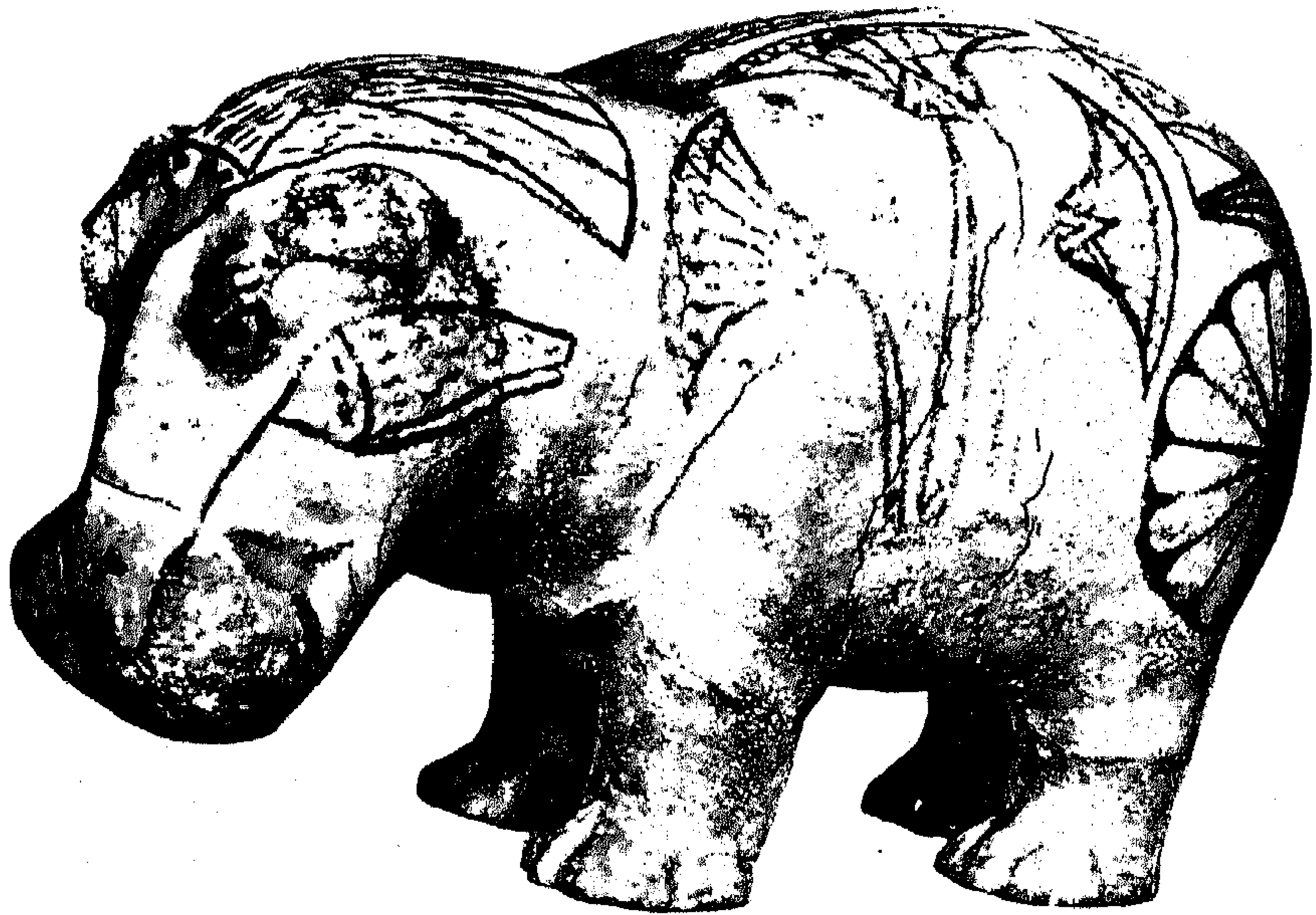
٣٠) لارسا :

تقع مدينة لارسا قرب محافظة ذي قار وتعرف اطلالها اليوم باسم (سنكرة) التي تبعد زهاء سبعين كيلو متراً عن شمال غربي الناصرية . وتعرف السلالة الحاكمة في هذه المنطقة باسم المدينة نفسها ، وعدد ملوكها اربعة عشر ملكا حكموا خلال الفترة (٢٠٢٥ ـ ١٧٦٣ ق .م) . وتشير المدونات التاريخية الى ان هذه السلالة كانت موالية للعيلاميين وتحت سلطانهم . ومؤسس السلالة هو الملك (نبلانم) الذي حكم نحو احدى وعشرين سنة (٢٠٢٥ ـ ٢٠٠٥ ق .م)

مرة . وهنا يتذكر المرء الهوى الغريب بالثروة الاثارية . فخلال الاثنتي عشرة سنة تقريباً التي سبقت الحرب العالمية الاولى واتسمت بالتنقيبات المتواصلة لم يعثر المنقبون الالمان في بابل على اي عمل فني متميز يمكن من خلاله الحكم على الفن في عصر السلالة الاولى . واذا استثنينا الاختام الاسطوانية والاعداد الكبيرة من قطع الطين المفخور الصغيرة والنحت البارز في قمة المسلة الشهيرة الموجودة الآن في متحف (اللوفر) والتي تحمل نص شريعة (حمورابي) (الشكل رقم ٩٢) فاننا لا نعرف شيئاً عن بواكير الفن البابلي . وحتى رأس الملك وحده والموجود في (اللوفر) والذي يعزى الى هذه الفترة عموماً ، يصعب تمييزه في الاسلوب من فن (ايسن ـ لارسا) او سلالة (اور) الثالثة (الشكل رقم ٩٣) .

ولم تعطنا ايضاً الفترات المتأخرة اكثر من اجزاء منفصلة من اعمال النحت . وهذا امر غريب ، اذ انها في الاقل تمثل معمارياً حقبة اتسمت بنشاط ابداعي هائل وظهرت بعض المباني المتميزة التي تعود الى تلك الفترة . وهي الحقبة التي شهدت ظهور الزقورات (الابراج المدرجة) وهي ترتفع فوق محتويات معبدها الذي تحيطه الجدران لافي (اور) وحدها ، بل في مدن عظيمة اخرى من مثل (اريدو) و(كيش) و(اوروك)

٩١ ـ فرس النهر من الخزف الازرق المزخرف.



و(نفر) . كما انها الحقبة التي تميزت بالاضرحة المعقودة العظيمة في (اور) والقصور الملكية في (ايشنونا)[٣١] و(اشجالي) وغيرها من المناطق . وهناك في الاقل تمثال آلهة جالسة من (اور) (الشكل رقم ٩٤) واعمال فنية ثانوية شأن اجزاء صغيرة من طاس

٩٢ ـ مسلة حمورابي.



٣١) ايشنونا :

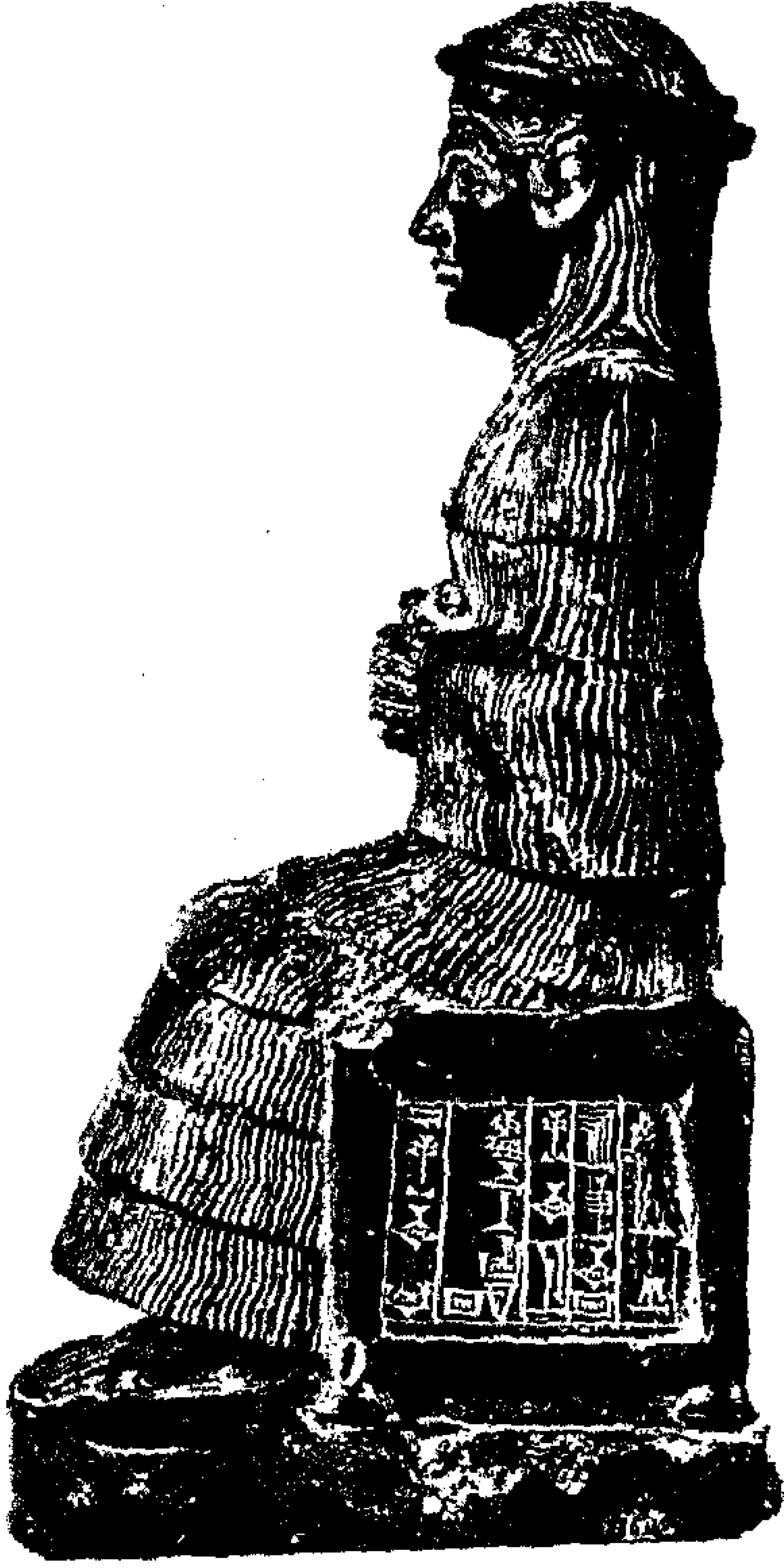
تقع مدينة (ايشنونا) في منطقة ديالى وتعرف اطلالها اليوم باسم (تل اسمر) . حكم فيها عدد من الامراء المستقلين منهم (ابق أدد الثاني) في نحو ١٨٣٠ ق .م . وقد امكن لهذه المملكة ان تنأى بنفسها عن سيطرة الملك (ريم ـ سن) من سلالة لارسة في اثناء المنازعات التي كانت قائمة بينه وبين سلالة (ايسن) خلال الشطر الاول من العهد البابلي . وقد تاثرت مدينة (ايشنونا) بالحضارة السومرية الاكدية التي طبعت ثقافة هذا العصر . ووجدت مدونات تاريخية عديدة تحتوي اسماء سامية باللغة السومرية والاكدية . وعثر ايضاً على عدد من الكتب بالخط المسماري وباللغة البابلية ومعاجم باسماء المدن والامكنة والاعلام .



٩٣ ـ راس ملك لعله حمورابي ويعد من اعظم الاعمال الباقية من فترة القرن ١٨ ق .م .

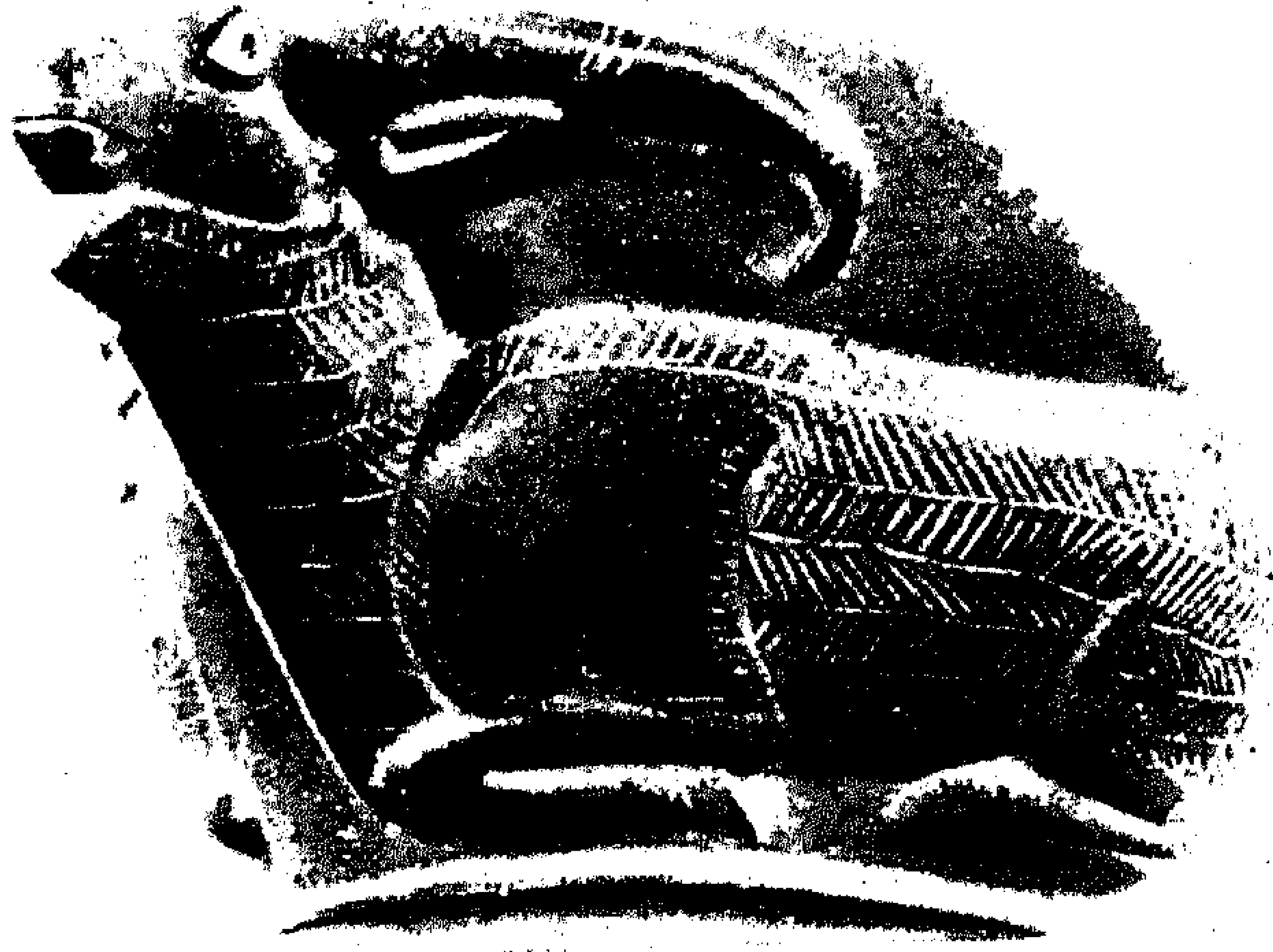
حجري يحتوي وعولاً رابضة منقوشة نقشاً جميلاً من مدينة (اشجالي) (الشكل رقم ٩٥) . ولكن افضل اعمال النحت المحفوظة وصلنا من مدينة (ماري) النائية الواقعة في الفرات الاوسط حيث استسلمت سلالة مستقلة فيها لطموحات (حمورابي) البعيدة (الشكلان رقم ٩٧ ، ٩٨) . ويزودنا القصر الذي يضم هذه الاعمال بالاجزاء الوحيدة المتبقية من اللوحات الجدارية لتلك الحقبة (الشكل رقم ٩٦) .

ويوحي التمثال بامتداد موروثات (لگش) و(اكد) وذلك من خلال اشكال نمطية



٩٤ ـ تمثال الإلهة (ننكال) من اور .

متزايدة . فتجسيم الاطراف العارية الدقيق لا ينسجم والمعالجة الشكلية المملّة للملابس التي تبدو حواشيها واطرافها ذات طراز بدائي . والنتيجة هي ظهور ذوق فني عدّه البعض خطأ ذا مميزات بابلية . اما بالنسبة الى الطين المفخور الذي صنعت منه الاسود الضخمة بالحجم الطبيعي عند مدخل معبد في (تل حرمل) قرب بغداد ويعود الى حقبة (لارسا) فإنه يبين النطاق الواسع الذي يمكن فيه استخدام هذه المواد (الشكل رقم ٩٩) . والاجزاء الاصغر حجما هي في معظمها لوحات نذرية صنعت عدة مرات بواسطة قوالب مفتوحة وربما جرى بيعها قرب المعبد (الشكلان رقم ١٠٠ ، ١٠١) . وتبدو موضوعات هذه الاجزاء ميثولوجية في بعض الاحيان . بينما تعبر الأخرى عن ابسط اشكال تحقيق الرغبة بطريقة ساذجة وتبدو في بعض الاحيان



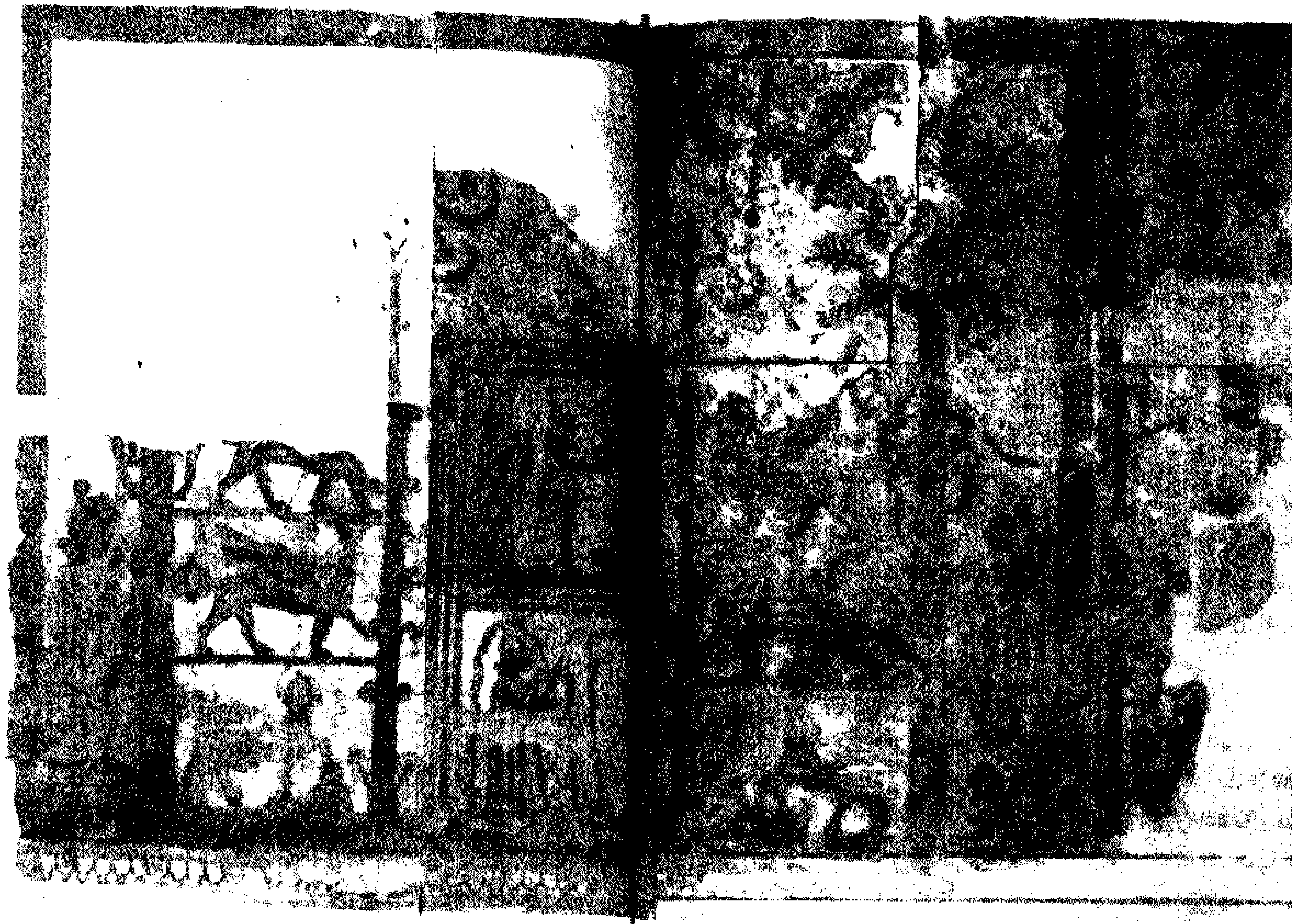
٩٥ ـ وعاء من الحجر من (اشجالي) .

مضحكة . اما اختام الحقبة نفسها فهي ايضا تفتقر الى الالهام الفني (الشكل رقم ١٠٢) ، اذا اختفت منها حرية التصميم وتنوع الموضوعات التي اضفت الحيوية على نقوش العصور الاكدية . واصبح هناك مشهد نموذجي يقدم فيه احد الاشكال الانسانية بواسطة وسيط ميثولوجي الى مقام الاله . والاشكال الفردية هذه نمطية من حيث الشكل ومنتصبة على نحو يبعث على السأم .

كان النصف الاخير من الالف الثاني يمثل فترة تحول في بلاد الرافدين . فمنذ القرن السادس عشر اخذت تحكم المدن الجنوبية سلالة اجنبية ذات اصول ايرانية وتعرف بـ (الكيشيين)[٣٢] . غير ان هيمنة (الكيشيين) توقفت في الجنوب عند مملكة (الارض والبحر) القائمة عند رأس الخليج العربي وفي الشمال عند شعب هندي ـ اوروبي يدعى الشعب (الميتاني)[٣٣] حيث سكن في المنطقة الخصبة التي يسقيها وسط

---

٣٢) الكيشيون :
(١٦٨٠ ـ ١١٥٧ ق .م)
الكيشيون اقوام جبلية ورد اسمهم اول مرة في السنة التاسعة من حكم الملك البابلي (سمسو ايلونا (١٧٤٩ ـ ١٧١٢ ق .م .) . ولايعرف اصلهم و لالغتهم قبل نزوحهم الى ارض وادي الرافدين . ويظن انهم من الاصول الهندية ـ الاوربية . وجاء في ثبت الملوك ان (٣٦) ملكا من هذه السلالة تعاقبوا على الحكم في جنوبي العراق . ولم يذكر التاريخ قيام الكيشيون بعمل متميز باستثناء تشييد بعض المعابد في بابل ومدن جنوبي العراق .
٣٣) الميتانيون :
قبائل غالبيتها من الحوريين ، اسسوا مملكة على نهر الخابور والبليخ في اعالي مابين النهرين . واشتهر من ←



٩٦ ـ اجزاء من رسم جداري من مدينة (ماري) و يعد من اوائل الرسوم الجدارية في بلاد الرافدين

ملوكهم (شوشتار) الذي غزا بلاد اشور في القرن الخامس عشر ق .م . وكانوا يمثلون عائقاً امام توسيع نفوذ الدولة الاشورية الى ان جاء الملك اوبلط الاول (١٣٦١ ـ ١٣٢٦ ق .م .) فجهز جيشاً قوياً هاجم فيه الميتانيين وقضى على مملكتهم قضاء تاماً .



٩٧ ـ حامل القربان من (ماري) من القرن التاسع عشر ق .م .

دجلة وروافده وتمتد من جهة الجنوب الى مدينة (كركوك) الحالية . ومن الناحية الثقافية ، فان (الكيشيين) لم يتركوا اي اثر في مدن بلاد الرافدين حيث ان اصولهم المتواضعة لم تترك لهم بديلاً سوى قبول النموذج العريق الذي اتسمت به الحضارة البابلية التي وجدوا فيها حضارة متكاملة من جميع الجوانب . وقد استمر بناء المعابد والقصور باسلوب القرن السائد . ففي دوركوريكالزو (عقرقوف)[٣٤] حيث لايزال قلب

٣٤) عقرقوف :

موقع العاصمة الكيشية (دوركوريكالزو) التي يرجح ان الملك الكيشي (كوريكالزو) هو الذي امر بتشييدها وسماها باسمه في بداية القرن الخامس عشر ق .م . وقد اصبحت هذه المدينة من بين المدن التابعة لحكم بابل الذي تميز بظهور ملوك اقوياء من مثل نبو خذ نصر ونبو بلاصر ونبو نيدس الذين شيدوا صرح اعظم امبراطورية امتدت حدودها من الخليج العربي جنوبا الى سواحل البحر المتوسط شرقا حتى مصر . وتبعد بقايا المدينة المعروفة اليوم باسم (عقرقوف) حوالي ٢٤ كم الى الشمال الغربي من بغداد .



٩٨ - حاكمان من مدينة (ماري) في القرن ١٩ ق .م . الى اليسار (ايشتوب ايلوم) والى اليمين (بوزور ايشتار) .

للزقورة الهائلة منتصباً ويشكل معلماً بارزاً من معالم السهل ، تستعمل الصور الجصية الملونة في تزيين قاعدة الجدران في القصر الملكي وهي سابقة تؤذن باستخدام النقش البارز في النحت في القصور الاشورية في العصور اللاحقة . وفي اماكن أخرى استخدم الآجر لاغراض الزينة (الشكل رقم ١٠٤) واستمر ذلك خلال الالف سنة اللاحقة .

وفي (عقرقوف) ايضاً عثر على اجزاء متفرقة من اعمال النحت من مثل رأس ملون من حجر الكلس (الشكل رقم ١٠٣) يجعلنا تشابهه مع الاعمال الفنية في حقبة العمارنة في مصر نتذكر العلاقة الوثيقة بين البلدين في ذلك الوقت . (وهناك نص محفوظ يشير الى المراسلات المثيرة بين (امينوفيس الثاني) واحد ملوك (الكيشيين) يتضمن نقداً متبادلاً لهدايا جرى تبادلها خلال مراسيم زواج ملكي) . وهناك ايضا تماثيل الحيوانات المصنوعة من الطين المفخور (الشكل رقم ١٠٥) .



٩٩ ـ نموذج مصنوع من الفخار يمثل اسدين من بوابة معبد في (تل حرمل) .

ان التنقيبات عن احدى مدن (الميتانيين) في (نوزي)[٣٥] قرب مدينة (كركوك) اثمرت مواد مكتوبة تثير ، الاهتمام كثيرا . ولكن على الرغم من ذلك ، فإن ما يعرف عن الفن الميتاني قليل جداً باستثناء اوانٍ فخارية مزينة بعناية وتحتوي نقشات بالصبغ الابيض على خلفية سوداء (الشكل رقم ١٠٧) ، واختام اسطوانية اصبحت نموذجاً يحتذى في نقوش سوريا الشمالية عدة قرون (الاشكال ١٠٨ ـ ١١٠) ولكن اكثر التطورات وضوحاً في الفن الفردي خلال تلك الفترة هي تلك التي وصلت مرة اخرى المناطق الممتدة الى الشمال في بلاد الاناضول .

---

٣٥) نوزي :
وتلفظ (نوزا) و (نوزو) ايضا وتعرف خرائبها اليوم باسم (يورغان تبه) وهي مدينة تقع على بعد ثمانية اميال جنوب غربي كركوك . سكنها الحوريون عندما نزحوا الى شمال العراق و ابدلوا اسمها القديم (جاسر) بنوزي . وقد اكتشفت فيها مؤخرا حضارة مزدهرة سادت خلال حكم الامبراطورية الاشورية الحديثة (٧٠٠ ـ ٥٠٠ ق م) وقد نشطت فيها الحركة التجارية .



١٠٠ ـ نموذج من الفخار يمثل كلبة وصغارها .

١٠١ ـ محارب او اله يسدد ضربة .





١٠٢ ـ ختم اسطواني من عهد حمورابي وتشاهد فيه خصائص التصوير في بلاد الرافدين حيث البقرة وعجلها الرضيع اضافة الى المعزتين المتقابلتين .

لقد وصلت حضارة بلاد الرافدين اول مرة الى بلاد الاناضول في فترة مبكرة من الالف الثاني قبل الميلاد عن طريق مستوطنات التجار الاشوريين الذين استوطنوا (كبدوكيا) وغيرها وذلك بغية اقامة محطات تجارية . ونعت عن احدى هذه المستوطنات في منطقة (كولتبه) قرب مدينة (قيصري) . وخلال عملية استخراج عشرات الالوف من الرقم الطينية التي تمثل المراسلات التجارية في المستوطنة عرف الكثير عن شعوب هضبة الاناضول في العصر البرونزي الوسيط . وكان ممكناً ايضا العثور بين اسماء الاشخاص الواردة في الرقم على آثار عنصر هندي اوروبي متغلغل في السكان وهو العنصر الذي عرف فيما بعد باسم الحثيين الذين وحدوا بعد ذلك المدن الواقعة شرقي الاناضول في دولة واحدة . وقد ساعدت جدارة هؤلاء السكان في التنظيم السياسي والعسكري في بسط نفوذهم جنوباً الى ما وراء جبال (طوروس) ونحو (سيلسيا) وسوريا الشمالية حيث اصطدموا هناك بالمصريين ، وقد وصلت حضارتهم اوج ازدهارها في القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد عندما حكم ملوكهم امبراطورية واسعة كانت عاصمتها في (حاتوساس)[٣٦] ـ (بوغازكوي) ـ وتقع عند

(٣٦) حاتوساس :

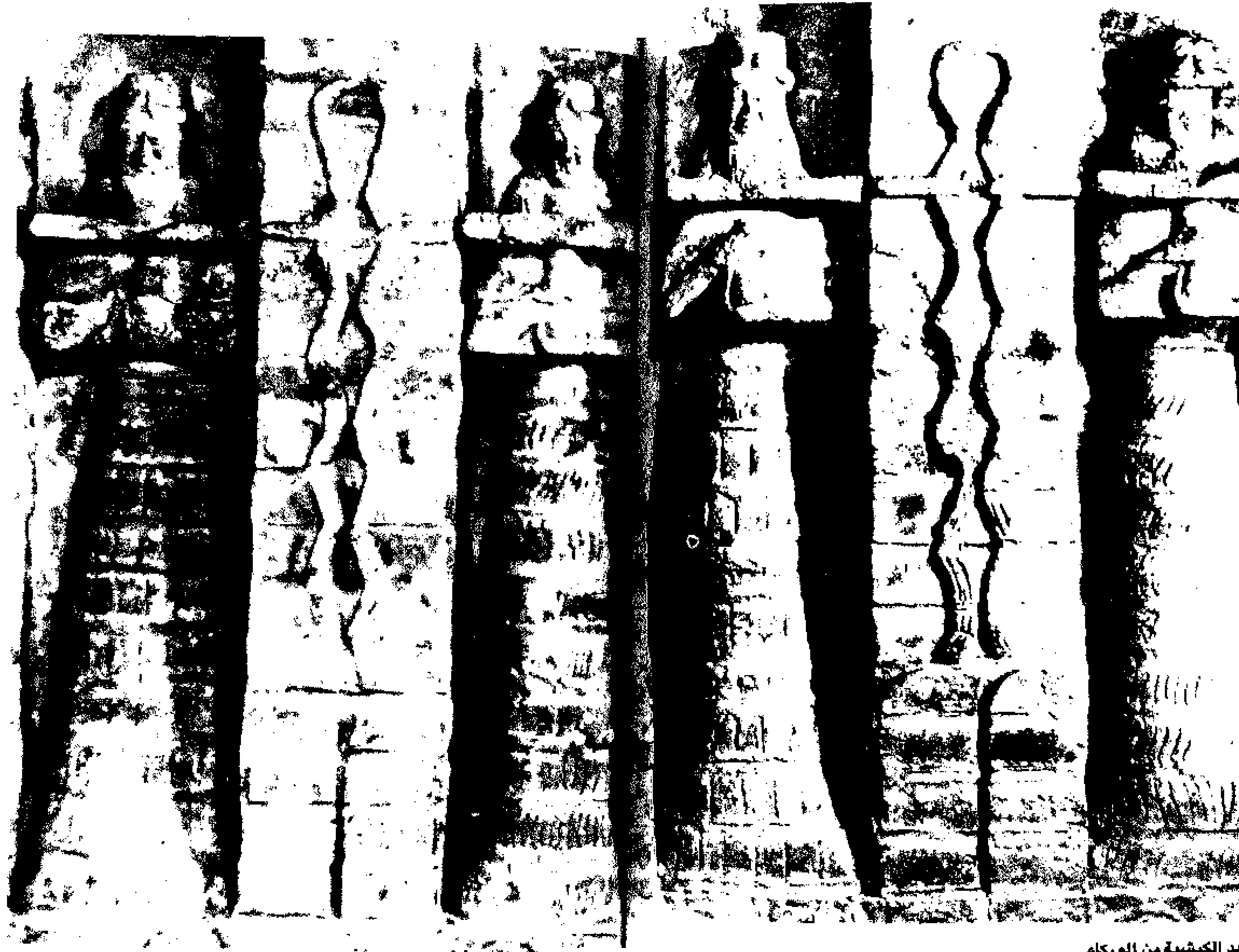
يطلق عليها ايضا اسم (حاتوت) وهي عاصمة الحثيين ويعرف موقعها الحالي باسم (بوغازكوي) وتقع في شمالي القسم الاعظم من اسيا الصغرى (الاناضول) .



١٠٣ ـ راس من حجر الكلس يمثل فترة الكيشيين من دور كوليكالزو .

منحنى نهر (هاليس) .

وقد وصلتنا نماذج من النحت الحثي ترجع الى الحقبة الامبراطورية وذلك بصورة اشكال الحرس في بوابات المدينة في (بوغازكوي) وبصورة النحت الصخري في المعابد الدينية . وفي كلتا الحالتين يضفي اطارها الاثاري الشيء الكثير من الإهتمام الرومانسي الذي يفرض نفسه على ذاكرة المرء . ولكن اذا ما استبعدنا هذا الاطار الخاص وحكمنا عليها على وفق اعراف النقد الجمالي الصارمة ، فإنها لن تظهر سوى دليل ضعيف على قدرتها الاصيلة في التعبير الابداعي او حتى في القدرة الفنية . ولعل ابرز هذه الاعمال النحت البارز الشهير في الحرم الصخري الكائن في (يازيليكايا) قرب (بوغازكوي) (الشكلان رقم ١١٣ ـ ١١٤) . ولكن ، كما في الحالات السابقة ، ليس من السهل



١٠٤ ـ واجهة احد المعابد الكيشية من الوركاء .



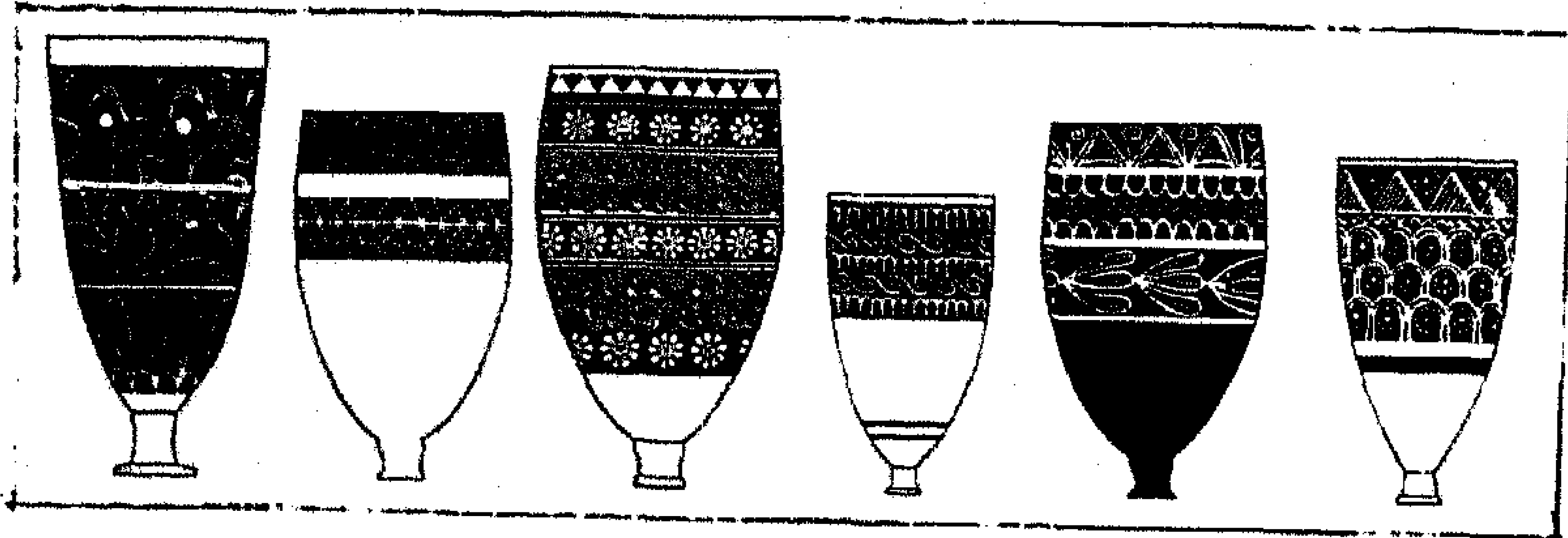
١٠٥ ـ راس لبوة من الطين المفخور من فترة الكيشيين .

فصل الفائدة الحقيقية لتصاميمها عن تأثيرات الإطار الدراميـة الذي اختـيرت له ـ شقوق غامضة في الصخر لا يمكن الاقتراب منها الا من خلال سلسلة من الغرف الداخلية التي شيدها الانسان . وتثبت صور مواكب الالهة في الحرم الخارجي أنها كانت من وحي الهام ملكة اجنبية يبدو انها كانت تهتم بتصوير آلهة دولة مجاورة تدعى (كيزواننا) اكثر من اهتمامها بتصوير الهة (الحثيين) . ولكن على الرغم من ذلك ، فإن جو الضريح برمته يعيد الى الاذهان المناخ الميثولوجي السائد في (بوغازكوي) ويؤكد اهتمام السكان بالامان الرمزي الذي تتسم به الصخور التي بني الضريح وسطها . ويشير الشكل المنحوت نحتاً بارزاً في الحرم الداخلي ، وهو ملك صغير احتضنه الاله ، الى قوة الإيمان الذي لايمكن الا ان يكون نتيجة العاطفة الدينية القوية بينما يخلق الخنجر الكبير المدفون في الصخر امامه اسلوباً نحتياً لا يقل جاذبية عن رمزه (الشكل رقم ١١٤) .

ومن بين اعمال نحت البوابات في (بوغازكوي) يعد الشكل المنحوت في (بوابة



١٠٦ ـ راس خنزير من (نوزي) ويعد نموذجا لزخرفة الجدران في مباني بلاد الرافدين .



١٠٧ ـ اقداح مزينة من الفخار من العصر الميتاني في (الالاخ) .



١٠٨ ـ بصمة ختم اسطواني ويمثل فيه القرص المجنح السماء ويستند الى عمود مما يعكس الافكار الميثانية في الكون



١٠٩ ـ بصمة ختم اسطواني ويظهر فيه الرجل الثور والإلهة وهما يجهزان على احد الاسود .

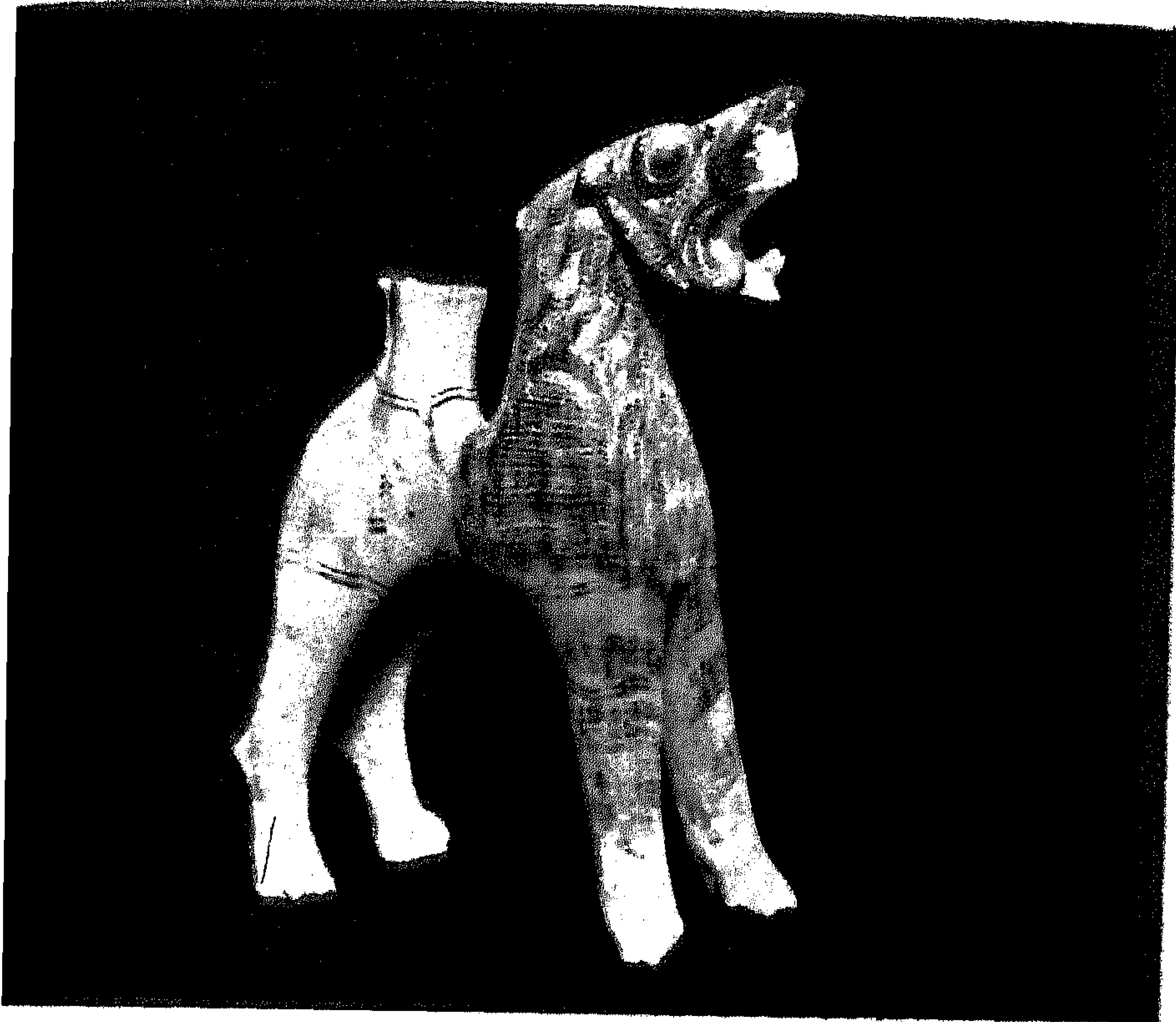
المحارب) من اشهر وافضل الاشكال التي وصلت الينا . ومن الناحية الاثارية ، فإن موضوع هذا الشكل يعد ذا فائدة كبرى (وساد الاعتقاد في بعض الاحيان انه يمثل احد الامازونيين) . وقد يعد اسلوبه بحق من اساليب (الحثيين) المميزة . ولكنه ليس مثيراً بوصفه عملاً فنياً اذا حكم عليه على سبيل المثال بمعايير السلالة الثامنة عشرة المعاصرة له في مصر . اما بالنسبة الى الاشكال الحيوانية والهجينة ، فإن تلك الاشكال الموجودة في (بوابة ابي الهول) ذات فائدة في الاقل بوصفها تمثل بداية ابتكارات نحتية نالت شهرة كبيرة بعد ذلك في بلاد آشور وبخاصة تماثيل البوابات ذات المظهر المزدوج



١١٠ ـ طبعة ختم اسطواني تمثل رجلاً جالساً يشرب من انبوب معدني .

والارجل الخمس . ولكن اذا نظرنا نظرة عامة الى نوعية هذا النحت فإنها لا يمكن ان تضاهي اعمال النحت في العمارة في (بوغازكوي) والتي تتميز بإنجازاتها المذهلة .

لقد وجد ملوك الحثيين انفسهم خلال حملات غزوهم جنوبي جبال (طوروس) في صراع مع جيوش مصر التي تحمي محمياتها السورية . واصبحت سوريا وفلسطين آنئذ أرضاً قابلة للنزاع تتعاقب على حكمها القوى العظمى في الشرق الادنى . وقلما مرت فترة خلال الالف الثاني قبل الميلاد لم تخضعا فيها كلياً او جزئياً لحكم ملوك المصريين اوبلاد الرافدين او الحثيين . وفي بعض الاحيان كانت بعض المدن الصغيرة تسعى الى تأكيد استقلاليتها ولكنها سرعان ما تجد نفسها قد تعرضت للاجتياح عند اندلاع اي صراع جديد . وفي هذا العالم الذي يعج بالاضطرابات السياسية المتواصلة لم يكن ممكناً الاحتفاظ بأي نوع من أنواع التواصل الثقافي ولم يكن ممكناً ايضاً ان نتوقع تطور اي فن اقليمي على وفق اتجاهات مستقلة . ولعل هذه الحالة توضح السبب الذي جعل بعض بلدان المشرق التي كانت معروفة بوصفها موطناً لديانتين سماويتين وركام هائل من الادب الرفيع تفتقر الى الموروث الفني المتميز في



١١١ ـ تمثال من الطين يمثل كلبا عثر عليه في (كولتبه) .



١١٢ ـ حيوان مجنح من العاج عثر عليه في (مكديدو) .



١١٣ ـ نحت حثي دقيق يظهر فيه صف من المحاربين .



١١٤ ـ نحت حثي دقيق يظهر فيه ملك شاب واله يحميه .

١١٥ -راس يمثل الملك (يارميليم) من الالاخ في سوريا .







١١٦ -غطاء صندوق من العاج .

١١٧ -وعاء من الذهب من (راس شمره) .

العصور القديمة .

ويبدو واضحاً في الواقع ان المراكز السياسية من مثل (بيبلوس)[٣٧] ورأس الشمرة[٣٨] (الشكل رقم ١١٧) و(مجدو)[٣٩] بذلت ما في وسعها كي تضاهي عظمة (بابل) او (طيبة)[٤٠] . ولدينا نماذج مذهلة تمثل الحلي والاعمال المعدنية وحتى النحت . غير أن الصنعة في هذه النماذج التي يبدو انها لم تستورد من مصر او اي مكان اخر تبدو وضيعة الشأن وفظة في خاصية تصاميمها التقليدية بحيث تفتقر الى ما هو اكثر من الاهتمام الاثاري . وهناك فعلاً بعض الاستثناءات وبخاصة ضمن مكتشفات (سير ليونارد وولي) التي عثر عليها في (تل العطشان)[٤١] والتي يعد الشكل رقم (١١٥) افضل نموذج لها . لقد اصبحت هذه المدينة الصغيرة الواقعة على (أورونتس) معروفة سياسياً بقيادة ملك يدعى (يارميلم)[٤٢] . في القرن الثامن عشر ق . م وحظيت بعد ذلك بفترات ازدهار متقطعة .

---

٣٧) بيبلوس

وهو الاسم الذي كان يطلقه اليونانيون على مدينة (جبلة) الفينيقية (جبيل الحديثة) . ومن ثم صار يعني هذا الاسم (بابيروس) او (كتاب) . ومنه اقتبست لفظة (Bible) التي تشير الى الكتاب المقدس .

٣٨) راس الشمرة :

وهي مدينة او غاريت التي تبعد حوالي (١٢كم) شمالي اللاذقية وحوالي (٨٠٠) م عن شاطىء البحر . وكانت على صلات تجارية ببلاد الرافدين و الاناضول وكريت وقبرص ومصر وجزر بحر ايجه . ومن بين الاثار التي عثر عليها (هيكل) مكرس في عبادة الاله (داجون) ومكتبة تحوي لوحات مكتوبة بالخط المسماري البابلي وهي مراسلات تجارية وفهارس باسماء التجار و الشركات و السفن وقصص دينية ومعاجم . ويرجع تاريخ تدوينها الى القرن الرابع عشر ق .م .

٣٩) مجدو :

مدينة كنعانية تاسست قبل الالف الثالث ق .م واصل الاسم مشتق من كلمة (جدد) ADAD آنوومعناها (قطع) وهي اليوم المتسلم . وقد ادت مجدو الجزية الى الملوك الاشوريين فضة وذهباً في بعض عهودها . وتقع على السفح الشمالي من جبل الكرمل .

٤٠) طيبة :

عاصمة مصر العليا ، استولى عليها اشور بانيبال في العام ٦٦٣ ق .م .

٤١) تل العطشان :

وهو بقايا مدينة الالاخ وهي من المدن العربية القديمة تقع في سهل انطاكية و اشتهرت بكونها مركزاً للدولة الامورية التي حكمت شمالي سورية و عاصرت حمورابي . وكذلك مركزا للدولة من عصر تل العمارنة في حدود القرن الرابع عشر ق .م . و التى حكمت شمالى سورية ايضا .

٤٢) يارميليم :

من ملوك سلالة (يمخد) في حلب ويعد واحدا من اقوى الملوك في الشرق الادنى في زمانه . وهو حمو الملك زمر ←

ولعل الرأس الذي تمثله قطعة النحت هذه ويعتقد انه الملك (يارميلم) هو قطعة النحت الوحيدة الي عثر عليها في سوريا وتجسد عمل فنان قدير حقا .

يليم ١٧٧٨ - ١٧٦١ق .م . حاكم دويلة (ماري) وقد عاصر الملك البابلي حمورابي . نقل العاصمة الى (تل العطشان) وحصنها وشيد قصره فيها .

القسم الخامس

براعة المملكة الجديدة في مصر

بعد هذه الحقائق المبتورة والناقصة عن الفن في الاقاليم يعود المـرء وهو يحس بالارتياح الى اعمال فناني المدن في المملكة الجديدة في مصر . لقد استخدمت اعداد كبيرة من الصفات في وصف الخصائص التي تميز النحت والرسم في السلالة الثامنة عشرة من كل ما سبقها . وتبدو عبارة «الاستعراضي» أقل النعوت مدحا لذلك الفن .

غير ان المعنى الاصلي الذي توحيه هذه الكلمة لا يتضمن اكثر من (استعراض) او (عرض) يفيض بالحيوية» وقد كان المصريون وهم في اوج عظمتهم الامبراطـورية مؤهلين لتحقيق القليل من إحـدى العبارتـين ان لا يمس او يغير ذلـك من موروثهم الجمالي . وبهذا الشأن قد لا يوجد ما يهدد ذلك الموروث ما دامت عملية حفظ هذه الاعمال كانت وحدها تكفي لحماية الاشكال البدائية لثقافتهم بعيداً عن تأثيرات الذوق العابر او التجربة الجديدة . بيـد ان الاتجاه الجـديد خـلال الحقبة كلهـا وطبيعة التجارب يثيران الاهتمام تماماً . ومن اجل فهم ذلك يتعين علينا ان نتأمل الاحداث السياسية التي اعتمدت عليها اعتماداً وثيقاً .

ان غزو مصر الذي قام به ملوك الرعاة (الهكسوس)[٤٣] في القرن السابع عشر قبل

---

٤٣) الهكسوس :

اصل هذا الاسم باللغة المصرية يعني (حكام البلاد الاجنبية) او (الملوك الرعاة) . وبعد ان كان هذا الاسم ←

الميلاد كان جزءاً من حركة هجرة واسعة الأثر لشعوب جاءت بالحثيين ذوي الاصول الهندواوروبية الى بلاد الاناضول وجاءت بالاغريق الى بحر (إيجة) .

وقد سبب احتلالهم الدلتا ثاني اكبر تمزق في تاريخ السلالة المصرية . ولكن على الرغم من ذلك فقد تركوا ارثاً له فائدة مادية سرعان ما ظهرت اثاره فيما بعد . فقد قامت الجيوش الفرعونية بتطبيق وسائل جديدة في الحرب بما فيها استخدام العربات التي تجرها الجياد والتي جعلت من الصعب مقاومة هجماتهم كما فتحت امامهم طريقاً اتسم بالفتوحات الخارجية . ولم يمض اكثر من قرن على طرد (الهكسوس) النهائي حتى استعادت مصر موقعها قوة دولية اولى تمتد امبراطوريتها من السودان الى الفرات .

ويمتاز تاريخ السلالة الثامنة عشرة بأربعة مراحل متميزة انعكست فيها التغيرات السياسية على التطور الفني . فهناك اولاً فترة الانتصارات العسكرية والتوسع الامبراطوري حيث قام خلاله الملوك الاقوياء بإثراء البلاد بغنائم الفتوحات الخارجية ، وتغطي ايضاً فترة تمتد حوالي ثلاثين سنة عندما كان يسيطر على المشهد في البلاد شخص الملكة القوية (حتشبسوت) . وكانت هذه الملكة تمثل قدر شعبها الامبراطوري كما الهمت الفنانين والكتاب في بلاطها . وهناك ثلاثة عهود اخرى اوجدت للناس فترات طويلة من السلم والامن بعيداً عن الهموم السياسية والتمتع بثمار الفتوحات . فالتوسع في التجارة الخارجية وفّر السلع الاستهلاكية التي لم يسمع بها احد من قبل . كما ان زيادة التعرف الى الافكار الاجنبية ادت الى اشكال جديدة في الثروة الثقافية . وفي الحقيقة وصلت الامور حداً كادت فيه أن تؤدي وفرة وسائل الراحة هذه الى مظاهر الضعف كالأنانية والانغماس في الملذات ، لولا الحد من مثل هذه النزعات بالانضباط الذاتي . لقد استنزفت سنوات التوسع الامبراطوري

يطلق على الملوك اصبح يطلق على الشعب برمته والهكسوس يكونون بالاصل مجموعه من الناس جاءوا الى مصر من منطقة شرقي البحر المتوسط ، ثم اصبحوا يمثلون حركة تضم ، اضافة الى الجزريين الساميين ، مجموعات من الحوريين والحثيين والميتانيين والخابيرو . ويستدل من اسماء حكامهم الاوائل ان العنصر الرئيس منهم كان كنعانيا او اموريا (وهم من الاقوام الجزرية) . واول ماظهر الهكسوس في سورية في مطلع القرن الثامن عشر ق .م . وبعد ان قويت شوكتهم استولوا عليها ومن ثم اخذوا يتسللون الى مصر تدريجياً منذ بداية القرن الاتاسع عشر واستولوا على السلطة فيها سنة ١٧٣٠ ق .م . وكانت مدينة (قطنه) اهم مراكز الهكسوس في سورية وربما كانت عاصمتهم .



١١٨ ـ مشهد مادبة من ضريح (واه) ، وتظهر فيه الخادمة تقدم الخمر بينما تقوم فتاتان بالرقص والعزف .

الكثير من ثروة الشعب المصري الأخلاقية وبدأت تتشكل نماذج جديدة عند الناس . فالفردانية التي تميز بها المجتمع الاقطاعي المبكر حل محلها احساس جماعي بالواجب ازاء مصالح الدولة .

وينعكس هذا كله في الفن المبكر في السلالة الثامنة عشرة الذي عدّ قمة التعبير المصري الكلاسي . ويمكن ملاحظة هذا بخاصة في (طيبة) التي اصبحت أنئذ عاصمة الامبراطورية ومركز دين الدولة الجديد الذى يتمثل في عبادة اله المدينة (امون) التي حلت محل عبادة (رع) في (هيليوبوليس) .

وفي الفترة الثالثة حدث تغير شامل بفعل ما يسمى (ثورة العمارنة) ، حيث حدث اضطراب اجتماعي وروحي سببه الغرابة التي اتسم بها الفرعون (امنحوتب) الرابع



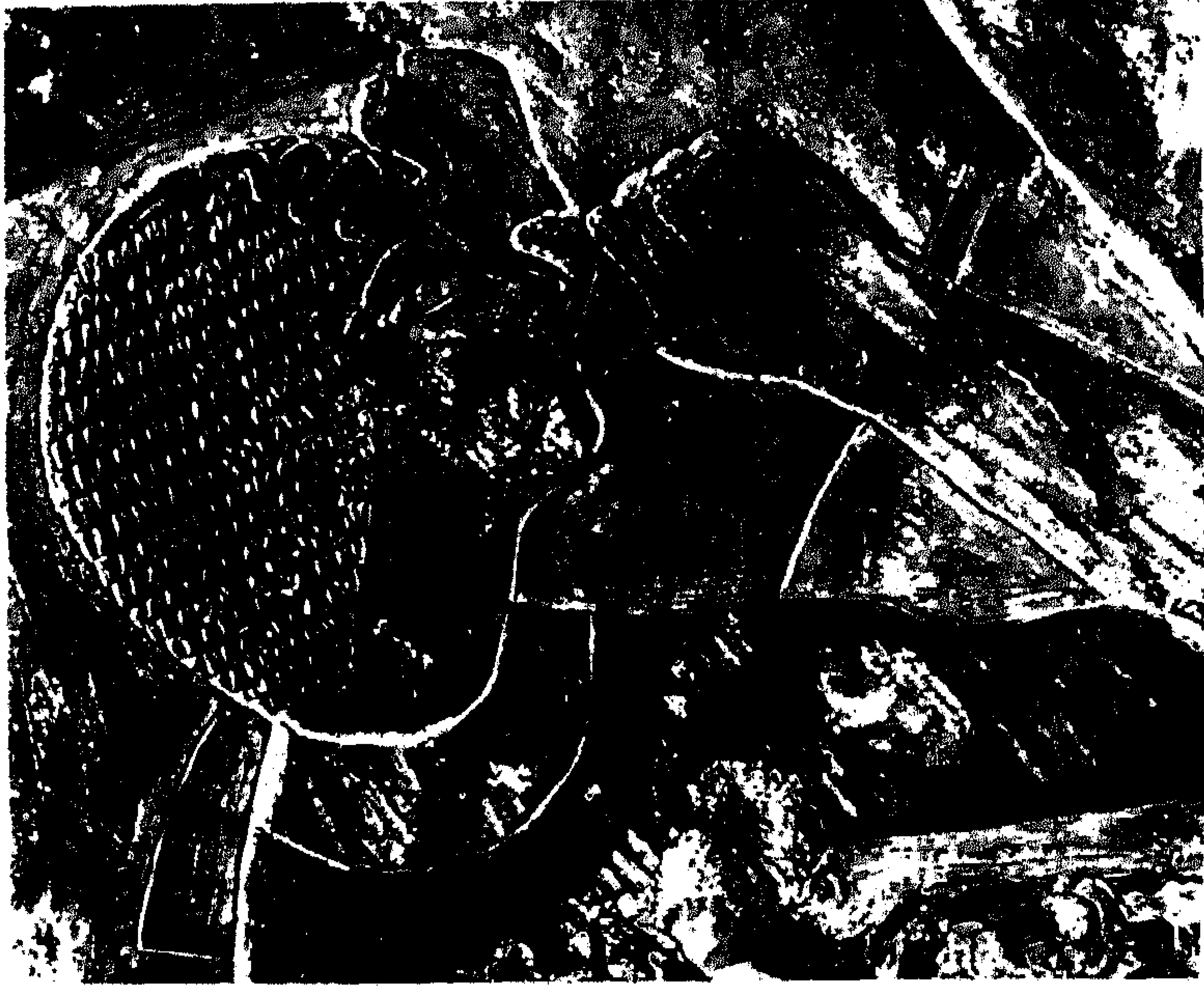
١١٩ ـ نحت بارز يمثل ام الملكة (حتشبسوت) من معبد دير البحري .

الذي اصبح يعرف فيما بعد بـ (أخناتون)[٤٤] . وفي هذه الاثناء تم التخلي مؤقتاً عن

---

٤٤) إخناتون :

هو (امنحوتب الرابع) ١٣٦٤ ـ ١٣٤٧ ق .م . عرف عنه انه كان يؤمن بمبدأ (التوحيد) . وكانت لمصر في عهده صلات دبلوماسية واسعة بملوك مختلف الدول . نقل مركز العبادة من (آمون) الى (آتون) وانتقل الى عاصمة جديدة في (تل العمارنة) حيث كشف عن وثائق رسمية ورسائل ذات اهمية كبيرة . كان الملك الشاب في حياته الخاصة مثالا للطهر والامانة . فثار على دين (آمون) وعلى الاساليب التي يتبعها كهنته اذ كان في الهيكل العظيم في الكرنك طائفة كبيرة من النساء يتخذن سراري لامون في الظاهر وليستمتع بهن الكهنة في الحقيقة . فلم يرض اخناتون بهذا العهر وثارت روحه الفتية على الفساد الذي تدهور اليه دين شعبه ، وكره المال الحرام والمراسم المترفة التي كانت تملأ الهياكل . واعلن ان هاتيك الالهة وجميع ما في الدين من احتفالات وطقوس وثنية منحطة ، وليس للعالم الا اله واحد هو اتون . ورأى ان الالوهية اكبر ماتكون في الشمس مصدر الضوء وكل ما على الارض من حياة .



١٢٠ ـ تفصيل من مدفن الملكة (حتشبسوت) .

عبادة (آمون) وذلك لصالح ديانة توحيدية جديدة ترمز اليها عبادة قرص الشمس (أتون) وفلسفة مسالة معقدة . كما نقلت العاصمة الى موقع جديد يعرف اليوم باسم (تل العمارنة) حيث كرس الملك نفسه في السنوات القليلة التي اعقبت ذلك للتأمل الميتافيزيقي بينما اخذت امبراطوريته المهملة بالتفكك دون أن ينتبه لها. وقد اعقبت موته فترة اتسمت برد الفعل وهي المرحلة الرابعة والاخيرة من هذه الحقبة . فقد تم التخلي تماما عن مدينة العمارنة وعبادة (أتون) في آن واحد واستعادت (طيبة) سلطتها . وبعد فترة من التسوية السياسية والفنية خلال حكم الملك الشاب (توت عنخ آمون) استعادت الامبراطورية مكانتها وكذلك التوجه الكلاسي في الفن المصري وذلك من خلال التدخل المناسب الذي قام به (حور محب) الواقعي .

وبهذه الدورة المدهشة من الاحداث السياسية التي تشكل المهاد فأنه قلما يبعث على الدهشة ان نجد في بانوراما فن السلالة الثامنة عشرة اعراض الصراع الروحي المؤكدة والمتكررة . فتحت مظهر الوحدة السطحية الزائف ثمة جملة من المتناقضات .



١٢١ ــ مشهد القنص على ضريح (مينا)

ومن السهل ذكر العوامل المتناقضة في المأزق الذي تسببت فيه فقد حدّت ذكريا الكوارث السياسية الاخيرة من التمتع بالرفاهية الحالية كما خفف احتمال النزاع والتنافس الأجنبي من الاعتزاز بالوحدة الوطنية ، اما على صعيد الافراد فإن الفرص المتزايدة للقيام بالمبادرات احبطت بالروح المحافظة التقليدية كما ان الدافع للولاء الشخصي تعرض للضغط بواسطة المعتقدات المترمتة في دين الدولة .

وهناك دليل خاص على هذه الحالة في الاعمال التي وصلتنا من تلك الفترة (الاشكال رقم ١١٨ ــ ١٢٣) . ولعل اكثر مصادر الدراسة تنوعاً وغنىً يمكن العثور عليها بين النحت البارز والرسوم في اضرحة المملكة الجديدة المبكرة والتي تتركز معظمها في المقبرة الرئيسة في (طيبة) وتغطي اكثر من قرنين من تاريخ مصر . واليوم ينظر الى الغرف المنحوتة في الصخر بوصفها مدافن للعائلة المالكة وعامة الشعب على السواء . ولإسباب أمنية دفن الملوك دون ضجة وتقع مقابرهم على بعد عدة اميال من سهل

(طيبة) الغربي حيث حولت بعملية كبيرة من التطور النحتي الى معابد رائعة يمكن ان تكرس في ذكرى الحاكم والاله (آمون) ومجده . ويتميز بين هذه المباني معبد الدفن الضخم في (دير البحري) الذي شيده النحات (سن - موت) للملكة (حتشبسوت)(٤٥) . ويعد هذا المعبد من ابهى المعابد المصرية القديمة بما فيه من ترتيب جديد ومدهش لثلاثة صفوف مرتفعة تستغل استغلالاً كاملاً الامكانات المؤثرة للموقع الذي بني عليه . وضمن صفوف الاعمدة تلاحظ ان الجدران زينت بالنحت البارز موضحاً الموضوعات الدينية ومراحل حكم الملكة . وتعد هذه على قدر كبير من الأهمية لانه لم تصلنا الا اعمال نحتية دفنية قليلة من السلالة الثامنة عشرة (الشكل رقم ١٢٠) . وهناك مجموعة من كنائس الاضرحة خاصة بموظفي البلاط منحوتة من حجر الكلس في تلال (طيبة) الغربية ، وهي مزينة في معظمها برسوم على جدران جصية . وتذكرنا بموروث المملكة الوسيطة التي جعلت الرسوم الجدارية فناً مستقلاً . والمشاهد المرسومة هنا تختلف اختلافاً كبيراً في الواقع ، بيد انها دون استثناء تهتم بمظهر من مظاهر حياة الشخص المعني على الارض (الشكلان رقم ١٢٢ ، ١٢٣) . ويلاحظ المرء ان مظاهر الحياة البهيجة بخاصة قد اكدت ، وهو أمر متوقع في عصر الرفاهية والترف الواضح . وقد اصبح آنئذ مشهد المملكة القديمة الذي يمثل المالك وهو يتسلم الهدايا امام منضدة الهبات على سبيل المثال مأدبة تحلق حولها الضيوف والراقصات حيث يشرف عليهم برفقة اسرته بمتعة واضحة جداً على خلاف مشاهد الدفن الصارمة في العصور المبكرة . ولكن اضافة الى مثل هذه المشاهد الخاصة بالولائم ورحلات الصيد في الاهوار يشاهد المالك وهو يأخذ موقعه في الوظائف السياسية او العسكرية ، اذ يدرب المجندين او يستقبل الشخصيات الاجنبية . ولهذا

---

(٤٥) حتشبسوت

ابنة الملك (تجتمس الاول) اضحت من خيرة الحكام الذين جلسوا على عرش مصر ومن اعظمهم تماما ، فقد وطدت دعائم الامن و النظام داخل البلاد من غير ان تسرف في الاستبداد وحافظت على السلم خارج مصر وفتحت سوقا جديدة لتجارة مصر وحققت الكثير من مطالب شعبها وعملت على تجميل الكرنك بان اقامت فيه مسلتين كبيرتين جميلتين وشيدت في الدير البحري الهيكل الفخم الذي اختطه ابوها واصلحت بعض ماخربه ملوك الهكسوس من الهياكل القديمة . ثم انشأت لها آخر الامر قبراً سرياً منخرفاً بجوار الجبال التي تغطيها الرمال في الضفة الغربية من نهر النيل في المكان الذي سمي فيما بعد (وادي بر الملوك) . دام حكم هذه الملكة ٢٢ سنة ثم خلفها (تحتمس الثالث) .



١٢٢ - رسوم على ضريح (نب - امون)

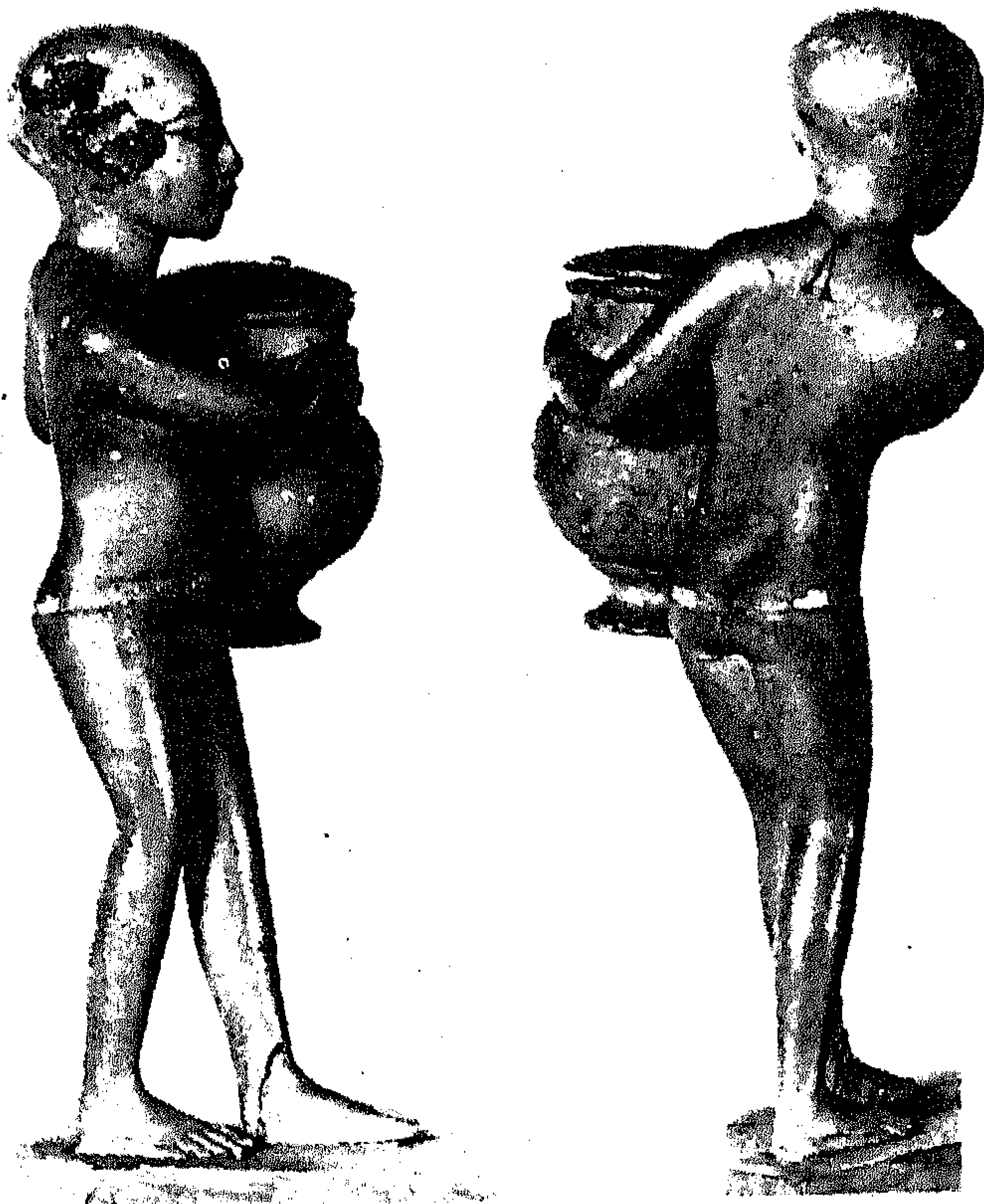
السبب فإن الانطباع المبدئي الذي يتكون عند المرء هو ان هذه الصور تهدف الى أمر بسيط وهو تخليد ذكراه . بيد أن المرء يتساءل في النهاية عما اذا كان الهدف الحقيقي لا يتعدى مجرد الهدف النصبي او سحر تحقيق الرغبة البدائي ليقتصر على وظيفة محددة . وهذا تأكيد او شهادة على الايمان باسلوب ميتافيزيقي . (ان هذه المشاهد تهتم اساسا بالقيم الخالدة ومنها قيم الحياة من مثل القوة والثروة) .

وهذا التفسير الذي تقدمه السيدة (فرانكفورت) قد يكون اقل خيالاً مما يبدو أول وهلة،ومن الناحية الاخرى،وبقدر ما يتعلق الامر بتماثيل الاضرحة لم يعد هناك اي سبب للارتياب في بساطة الهدف الذي ترمي اليه . فخلال الايام البائسة من غزو

الهكسوس غدت هذه التماثيل اصغر حجما حتى اصبح من الممكن وضعها في التوابيت المصنوعة على شكل انسان في تلك الفترة . واصبح من الصعوبة تمييزها من تماثيل (SHABTI) التي حلت محل دمى الخدم الصغيرة في المملكة الوسيطة . وتعود الى الظهور بعدئذ في وقت ازدهار السلالة الثامنة عشرة بوصفها مظهرا من مظاهر المعبد . ان الوظيفة الدينية السحرية الاصلية لهذه التماثيل نسيت واصبحت مجرد ذكريات رسمية عن الموتى . وتتضمن انماط أخرى من التماثيل اعدادا متزايدة من التماثيل النذرية التي شيدها في افنية المعبد افراد مهيأون خصيصا للقيام بذلك . وتعود الى الظهور في بعض الاحيان تماثيل الخدم الا ان مكانها لم يعد في الضريح . ففي عالم



١٢٣ ـ مشاهد احتفالية على ضريح (نب ـ امون) ويظهر الضيوف في الصف الاعلى بينما يظهر العازفون والراقصون في الصف الاسفل .



١٢٤ ـ ثلاث لقطات مختلفة تمثل فتاة زنجية تحمل جرة .

دنيوي سريع التطور اخذت هذه التماثيل تكتسب وظيفة جديدة تفيد في حمل أواني الزينة (الشكل رقم ١٢٤) .

وخلال القسم المبكر من السلالة فإن مدينة (طيبة) الكبرى هي التي اوجدت مركزا من مراكز الجذب في حياة الامة الثقافية والدينية . وقد اصبحت مهمة طرد الهكسوس من الوجه القبلي ملقاة على عاتق امراء (طيبة) واصبح في وسعهم الآن مراقبة انتعاش الدلتا التدريجي بعد الدمار الذي لحق بها جراء الغزو . ومن الناحية الثقافية كان من المحتم ان تتأثر المدن الشمالية بقرن من الاحتلال الاجنبي . وفي عالم الفن بدأت تظهر على نحو واضح المؤثرات الاجنبية ، اذ يعتقد ان صاغة الذهب الاجانب القادمين من



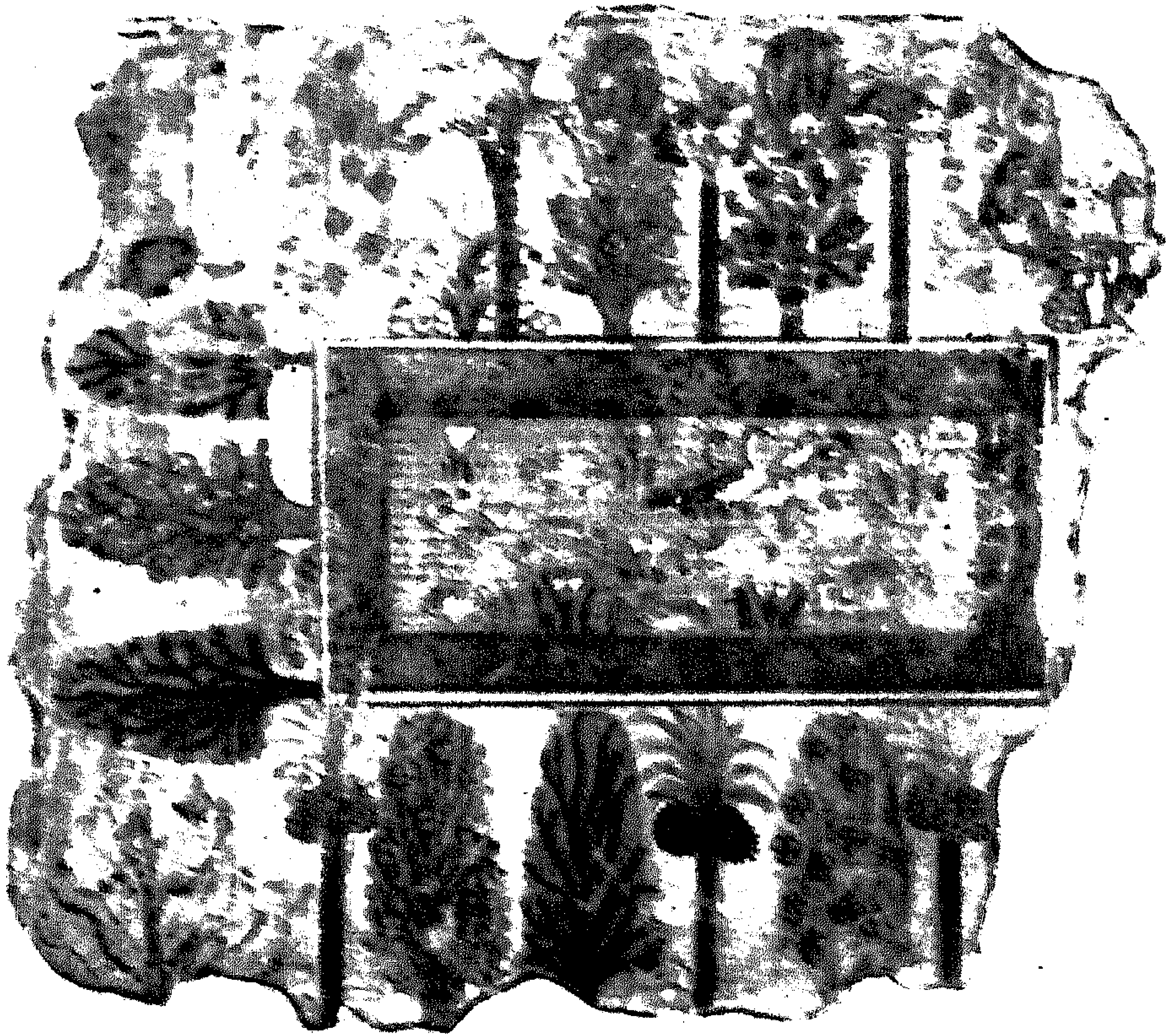


١٢٥ ـ حاملو الهدايا على ضريح (سن ـ موت) .

جزيرة (كريت)[٤٦] اقاموا لهم الورش في (ممفيس) واليهم تعزى خصائص الاسلوب الذي يظهر الآن أول مرة في الحلي المصرية حيث تتسم بمميزات خاصة بمنطقة بحر (ايجة) ومن بينها ابتكارات المصممين من مثل منظور القارس وهو مصطلح يعني ببساطة ظهور مشهد الشخص وهو يمتطي الفرس . وفي ضريح نحات الملكة (حتشبسوت) المعروف بـ (سن ـ موت) في (طيبة) هناك مشهد حاملي النذور يطبق فيه الفنان اسلوبه الخاص على الصيغ الدخيلة لفن (كريت) اضافة الى الرسم الدقيق على الملابس المبنوية (الشكل رقم ١٢٥)

(٤٦) كريت :

جزيرة يونانية يعتقد ان اسمها مشتق من الكلمة الجزرية (كارت) بمعنى (قطع) مما يدل على النفوذ الفينيقي على الحضارة اليونانية حيث كانت هذه الجزيرة احدى مستعمرات الفينيقيين . وتروي الاساطير اليونانية ان الاله (زفس) بعد ان تحول الى ثور اختطف (اوربا) الجميلة ابنة الملك الفينيقي (اجينور) من مرج على الساحل السوري بعد ان تدله في حبها ، وذهب بها الى جزيرة كريت . وفي هذه الجزيرة تزوجها بعد ان استعاد شكله الاصلي . وتقول الاساطير ان الملك والمشرع الكريتي (مينوس) كان ثمرة هذا الزواج . ومن ثم اتخذت القارة اوروبا اسمها من اسم زوجة (زمنس) و ام (مينوس) .



١٢٦ ـ بركة ماء في حديقة وتظهر فيها الاسماك والبط ومجموعة مختلفة من الازهار .

ومن السهل ان نتصور ان العالم المينوي[٤٧] المليء بالافراح يتمتع بجاذبية خاصة لدى فناني بلاط الملكة (حتشبسوت) . ففي اوجه عديدة من اعمالهم الفنية تظهر علامات تدل على توجه جديد نحو الانوثة والمثالية ولاسيما في صور الملكة (الشكل رقم ١٢٧) ، حيث يستطيع المرء ان يلاحظ ان هؤلاء الفنانين سمحوا لانفسهم ببعض الحرية من الشكلية المتطرفة التي بدا فيها التزام نحاتي الموضوعات الملكية التزاما دائميا وذلك مراعاة لطبيعة الملكة الانثوية اضافة الى جمال جسدها .

غير ان هذا لا يعنى ان الاهتمام الاكبر اخذ يتجه الآن نحو تحقيق تماثل جسدي .

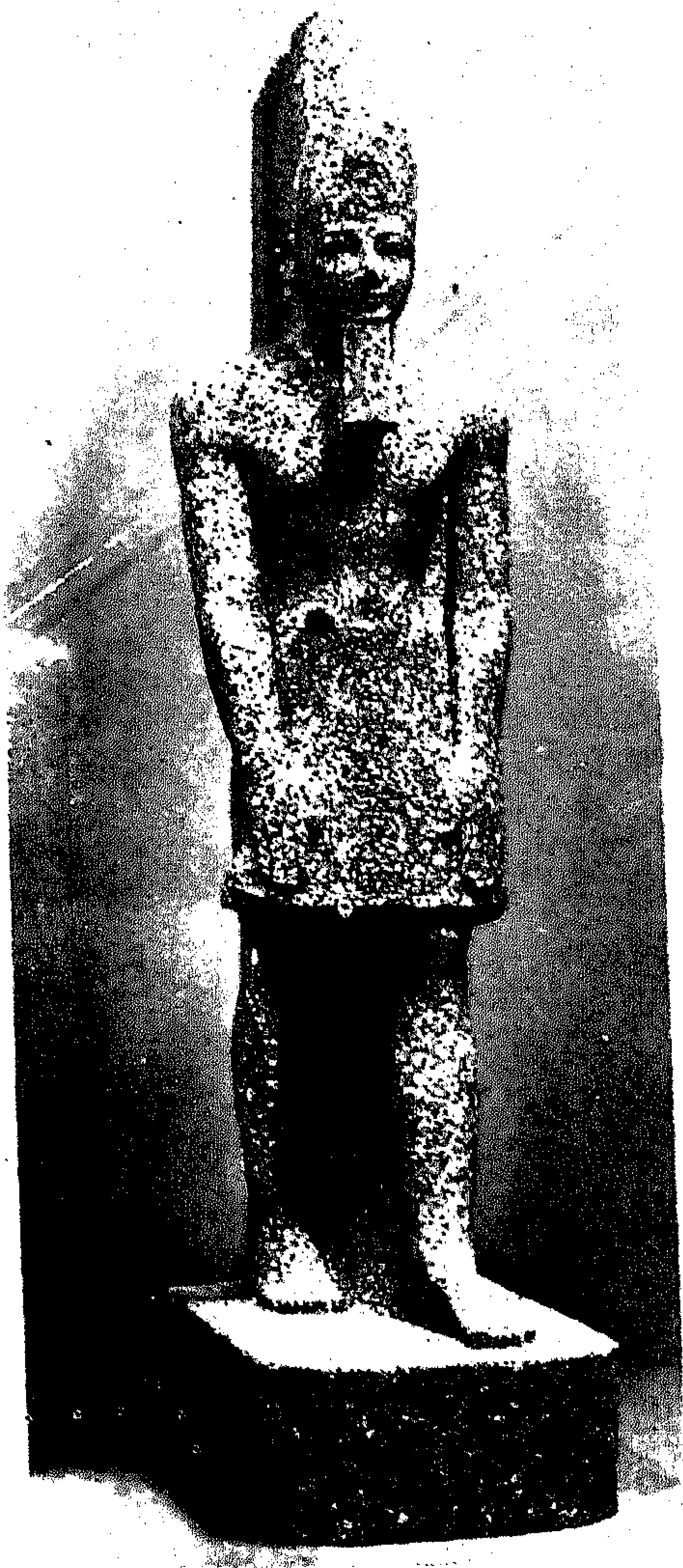
. ميبو يون

اقوام استوطنت المنطقة التي سميت باسمهم الى الغرب والجنوب من بحيرة (اورميا) . احتلها الملك الاشوري سرجون سنة ٧٢٤ ق .م وعين عليها حاكماً اشورياً وفرض عليها الجزية



١٢٧ ـ تمثال الملكة (حتشبسوت) .

فالنسخة الجصية لاحدى الصور ربما كانت اقرب صورة استطاع الفنان الاعتيادي ان يتعرف فيها إلى حضور الملكة المادي . ويلاحظ المرء ان صور الفراعنة الآخرين حتى بداية الحقبة المعروفة بـ (العمارنـة) ظلت نمطية بحيث اصبـح من الصعب تمييزها تقريبا . والحقيقة ان الخصائص التجريبية للانوثة والابهة الملكية هي التي اجتمعت معا في التمثال المبين في (الشكل رقم ١٢٧) . غير ان نمط تماثيل الذكور اخذ



١٢٨ ـ تمثال الملك (توتحميس) الثالث ويعد نموذجا لتماثيل السلالة الثامنة عشرة.

الآن يكتسب ايضا نوعا جديداً من الرشاقة المعروفة . فبدلاً من الحكام المستبدين في المملكة الوسيطة الذين كانوا يواجهون بتحد اخطار التخريب المستمرة تهيمن اشكال المملكة الجديدة على اليوتوبيا السياسية والاخلاقية (الشكل رقم ١٢٨) .

وتمتاز المرحلة الثانية في السلالة الثامنة عشرة (الاشكال رقم ١٣١ ـ ١٢٧) بتقدم شامل في مجال الحرف وتطوير نوعية الفن التجاري . فمن خلال التجارة الخارجية



١٢٩ ـ صورة تمثل راقصا من النوبة على ضريح (حور محب).

اصبح انتشار المواد الجديدة في ذلك الوقت متوافرا ولم يعد هناك افتقار الى العمال الماهرين لتحويلهم الى رموز للثروة (الشكلان رقم ١٣١ ، ١٣٢) . ان تنوع الانتاج رافق الطلب على المزيد من الكماليات المعقدة التي كان تصميمها لا يتلاءم والذوق الرفيع . كما ان انتاج الأشكال الفنية دون هدف فعلي والتي لم تكن معروفة قبل ذلك اصبح الآن تحفزه معارض الحرف الدورية التي تشرف عليها المملكة . ومن التغيرات الملموسة الاخرى في تلك الفترة التطور الذي حصل في ميدان الرسوم الجدارية كما رأيناها في اضرحة (طيبة) (الشكلان رقم ١٢٩ ، ١٣٠) . ففي خلال الفترة المبكرة من حكم المملكة الجديدة اخذ اسلوب كلاسي في الرسم يكتمل وكان التأكيد فيه لايزال ينصب على الدقة في رسم الملامح التي كانت الالوان تستخدم فيها بضربات سطحية

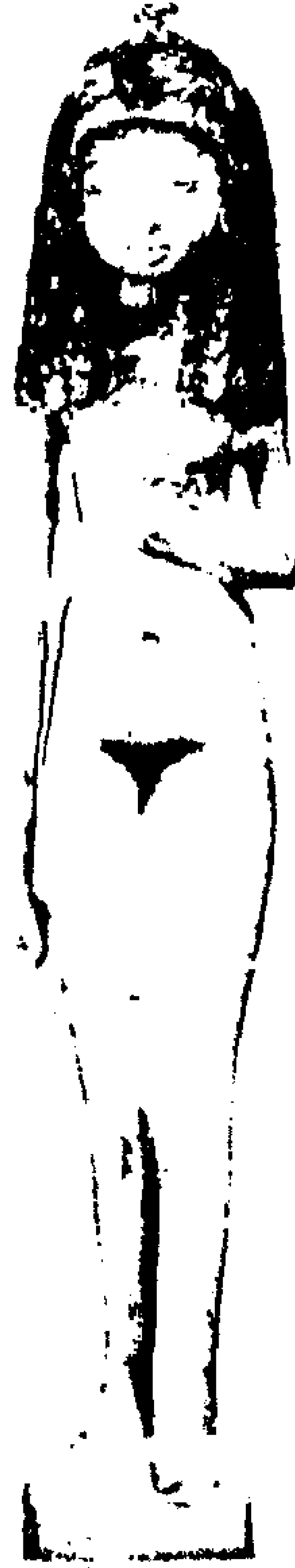


١٣٠ ـ خدم يحملون جرار الخمر والقصب من طيبة

على خلفية بيضاء او رمادية تميل الى الزرقة . ولم تكن هذه الرسوم تحتوي الا قليلاً من التجسيم . وليس هناك اي ايحاء مدروس بالحركة او المعرفة عن الطريقة التي يمكن بواسطتها مضاعفة عدد التماثيل ما عدا طريقة النسق القديمة . فكانت كل مجموعة من التصاميم منفصلة عن غيرها ضمن الشكل المستطيل للجدار الذي تحتله . وبحلول المرحلة الثانية يكون كل شيء قد تغير (الشكل رقم ١٣٠) . فأعمال الفرشاة تشير الى اهتمام الرسام الحقيقي بالشكل والخطوط العامة . وتجمع الاشكال على نحو حر وخيالي وتشد الايماءة والحركة بعضها الى بعض كما جرى في بعض الاحيان وفي المراحل السابقة التخلص من القيد الذي تفرضه حافة الجدار السفلى . وهكذا توافرت حرية اكبر من التعبير عن البعد النسبي بين الاشياء المختلفة . ومع زيادة الاهتمام بفكرة المنظر اخذ الآن يحل محله نوع من الأفق المضاعف (الشكل رقم ١٣٣) . وحدث تبني ما يشبه (منظور الفارس) لنقل إنطباع افضل عن المكان الذي



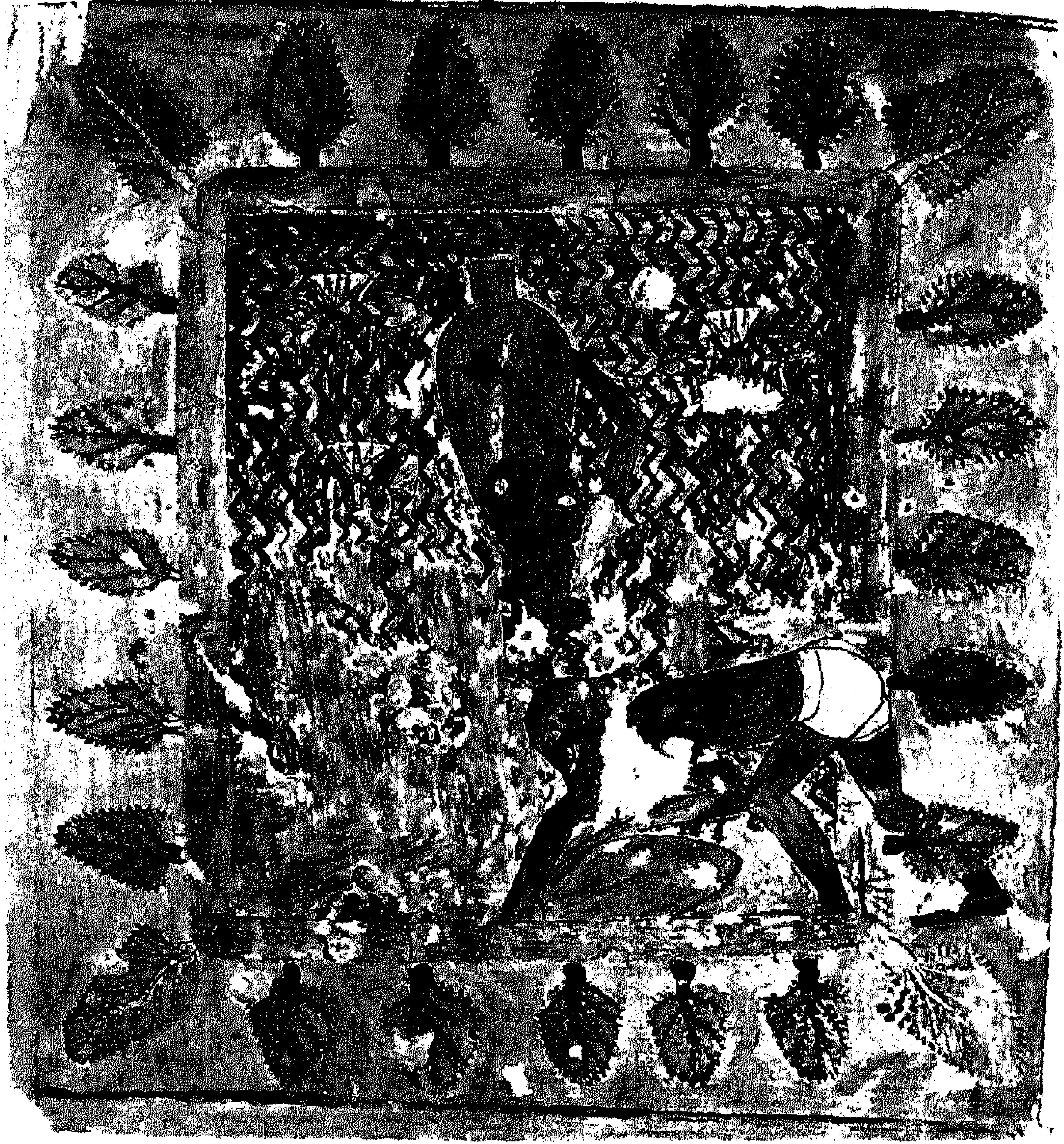
١٣١ ـ دمية غزال من العاج ـ الاذنان والقرنان مفقودة.



١٣٢ ـ دمية فتاة عارية من العاج بشعر اسود وشفاه حمر.

يقع فيه الحدث (الشكل رقم ١٣٦) . وتعد مشاهد الصيد افضل ما يمثل التطور في كلا المرحلتين (الشكل رقم ١٢٤) حيث تظهر الحيوانات الهاربة او المطاردة في حالة حركة عنيفة فوق مهاد من الاراضي المفتوحة . وتشاهد هذه المناظر بوضوح وتستوعب موضوعاتها على الرغم من انها لا تصل ابدا الى الواقعية الحية للمطاردات في الصحراء في النحت الآشوري البارز خلال الفترات اللاحقة (الاشكال رقم ١٦٧ ـ ١٦٩) .

ويتضح الاهتمام بالطبيعة في الحدائق ذات البرك الشكلية (الشكل رقم ١٣٣) وأماكن العبادة الصغيرة بل حتى في اجزاء من البيوت التي اخذت الآن تظهر في



١٣٣ ـ حاملو الماء. توضيح البركة في الصورة اهتمام الفنانين بالمناظر الطبيعية.

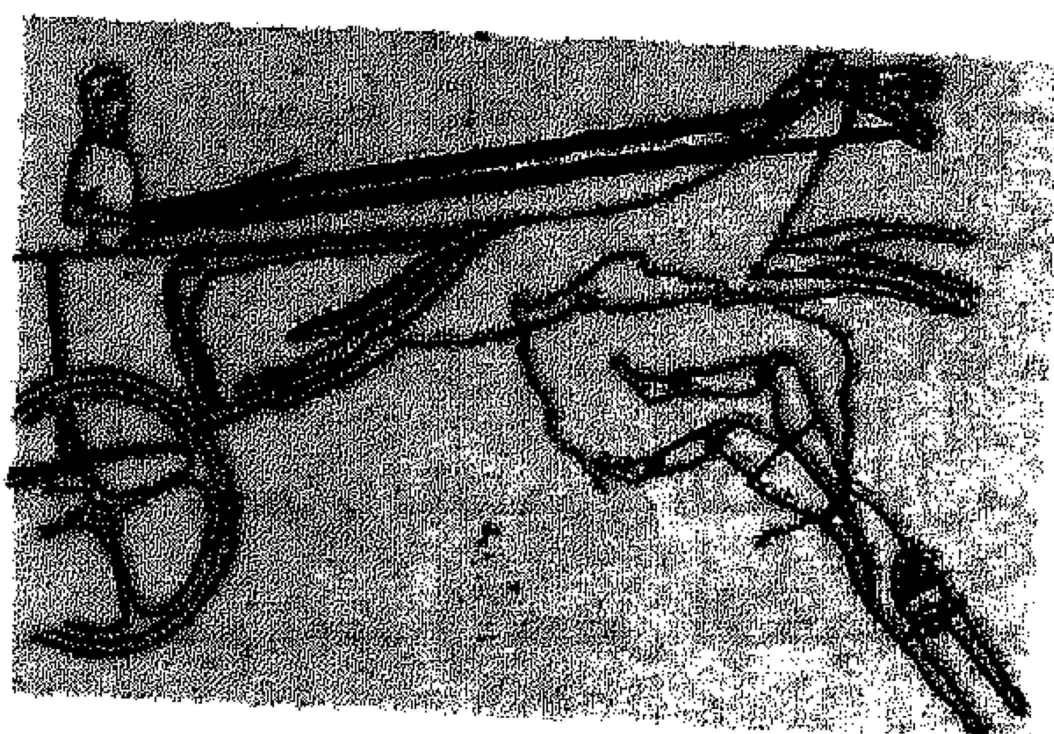


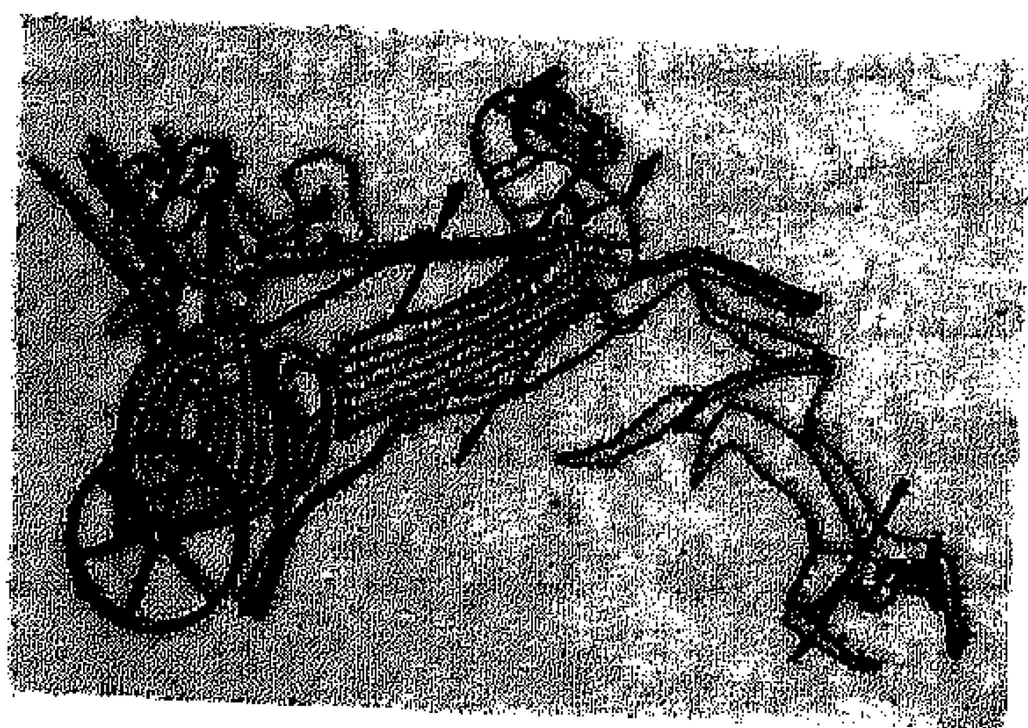
١٣٤ ـ مشهد القنص على ضريح (سرجون)





١٣٥ ـ الطقوس الاخيرة قبل الدفن ـ ضريح (نب ـ امون).





١٣٦ ـ مشهدان من السلالة الثامنة عشرة في مصر.



١٣٧ ـ بيض النعام ووعل وارنب وحشي.

الرسوم أول مرة بوصفها موضوعات تلائم ذوق مجتمع سكان المدن اكثر من المشاهد القديمة للحياة اليومية في الاماكن الريفية . وقد استخدمت هنا وسائل تخطيط بدائية لتوضيح المحيط . اما بالنسبة الى الاشكال الانسانية فقد اخذت تتحول من الصور الجانبية والمألوفة الى تصوير الوجه بكامله ، وهذا بدوره يسمح بانتقال ثوري من الموروث الذي يتمثل في تصوير المشاعر من خلال تعابير الوجه والايماءات (الشكل رقم ١٣٥) . واخيراً فقد جرى التخلي اول مرة عن التقيّد بالشكل المستطيل للجدار واخذت التصاميم تمتد في بعض الاحيان من جدار الى جدار ، بل حتى من الجدار الى السقف . ان التماثيل في هذه الحقبة تميل بشيء من التنويع الى اتباع المبادىء التي رسخها وطورها نحاتو (حتشبسوت) . وعلى اية حال فقد نشأ آنئذ على نطاق واسع ذوق ازاء النحت البطولي بحيث لا يسمح بمعالجة الموضوعات الطبيعية واصبحت الاشكال المهمة واختيار المواد المناسبة ذات شأن عظيم .

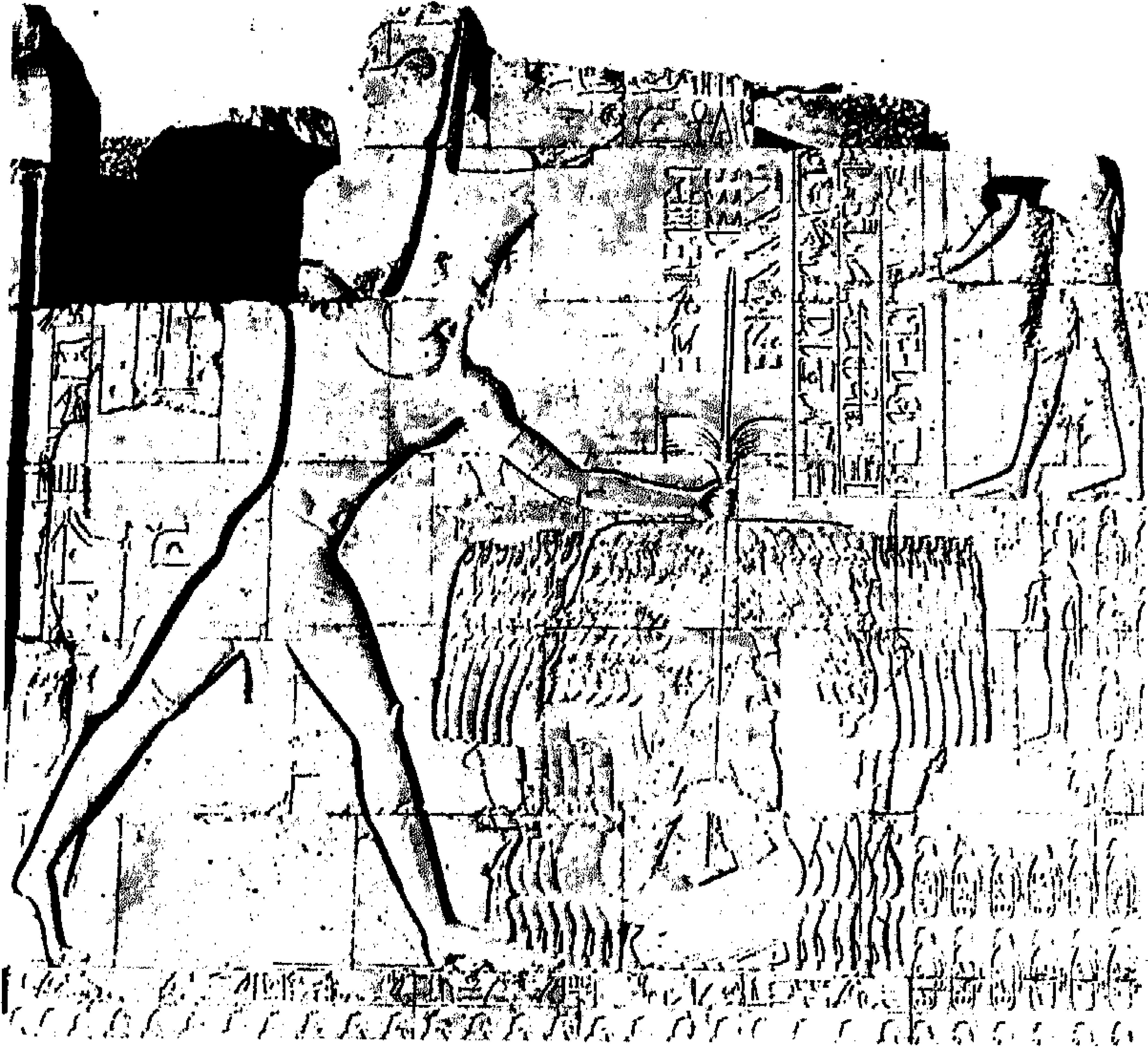
اما المرحلة الثالثة من مراحل السلالة الثامنة عشرة (الاشكال رقم ١٤٠ ـ ١٤٧) فمن الصعب تقويمها . فقد كان تفسير طبيعة (ثورة العمارنة) وعواقب فلسفة



١٣٨ ـ مشهد يمثل الخدم منهمكين في اعمالهم.

(اخناتون) الهرطقية من المواضيع التي اثارت جدلاً كثيراً . والحقيقة الوحيدة التي لا مجال للارتياب فيها هو ان كلاً منهما اعتمد على الآخر ، اذ ان مكانة الفرعون المصري وطبيعة علاقته بالدولة تجعل من الصعب تصور اي تغير جذري في الايديولوجية الوطنية ما لم يلهمها مباشرة ويمليها شخصياً الحاكم . ان تأثير (اخناتون) في شؤون الدولة يتضح اولاً خلال السنوات الاخيرة من عهد والده حيث اصبح خلالها وصياً مشاركاً ، وهكذا تنتمي المرحلة الاولى من مراحل التأثير هذه الى فترة قصيرة تسبق اعتلاءه العرش وتليها مباشرة حيث ظل البلاط خلالها في (طيبة) .

وتتسم هذه الفترة من الناحية الفنية بسمة خاصة تبدو كأنها تشكل تقاطعا في تطور الاسلوب الطبيعي الذي بدأ خلال العهود السابقة ومن ثم تحقق له الكمال خلال انتقال البلاط مؤقتا الى العمارنة . وهذه ظاهرة غريبة ، الا ان من السهل فهمها اذا نظرنا اليها بوصفها نتيجة إنسلاخ مفروض عن الموروث ، ونتيجة توجه اسلوبي يختلف اختلافاً جذرياً عن المباديء المقبولة والسائدة في التعبير الفني . وتنتمي الى هذا العصر على سبيل المثال أشكال التمثال العمودي المشهور من معبد (آتون) في (الكرنك)



١٣٩ ـ (توتحميس) الثالث وهو يضرب الاسرى. من معبد (امون) في الكرنك.

(الشكل رقم ١٤٠) والذي يرى المرء فيه حيرة جمالية تتناقض مع الرغبة في اثارة المتعة ولا تقدم اكثر من صورة كاريكاتيرية . وليس هناك شك في اصل التوجه مادام بعض الكتابات التي وصلتنا تشير الى اعلان واضح من كبير النحاتين انه كان شخصياً يتلقى التعليمات من الملك . ولايبعث على الدهشة ايضا ان الاستجابة الأولية لمثل هذه التعليمات اتخذت شكلاً موغلاً في اسرافه ، او ان النحاتين الذين سعوا الى الخضوع لهذا التوجه قد اضاعوا انفسهم وهم يحاولون ذلك . ولهذا فإن الفنانين العظام هم وحدهم الذين استطاعوا ان يخلقوا حلاً وسطاً بعد ان ادركوا الطاقات الكامنة في مدخل (اخناتون) الى (الواقعية) .

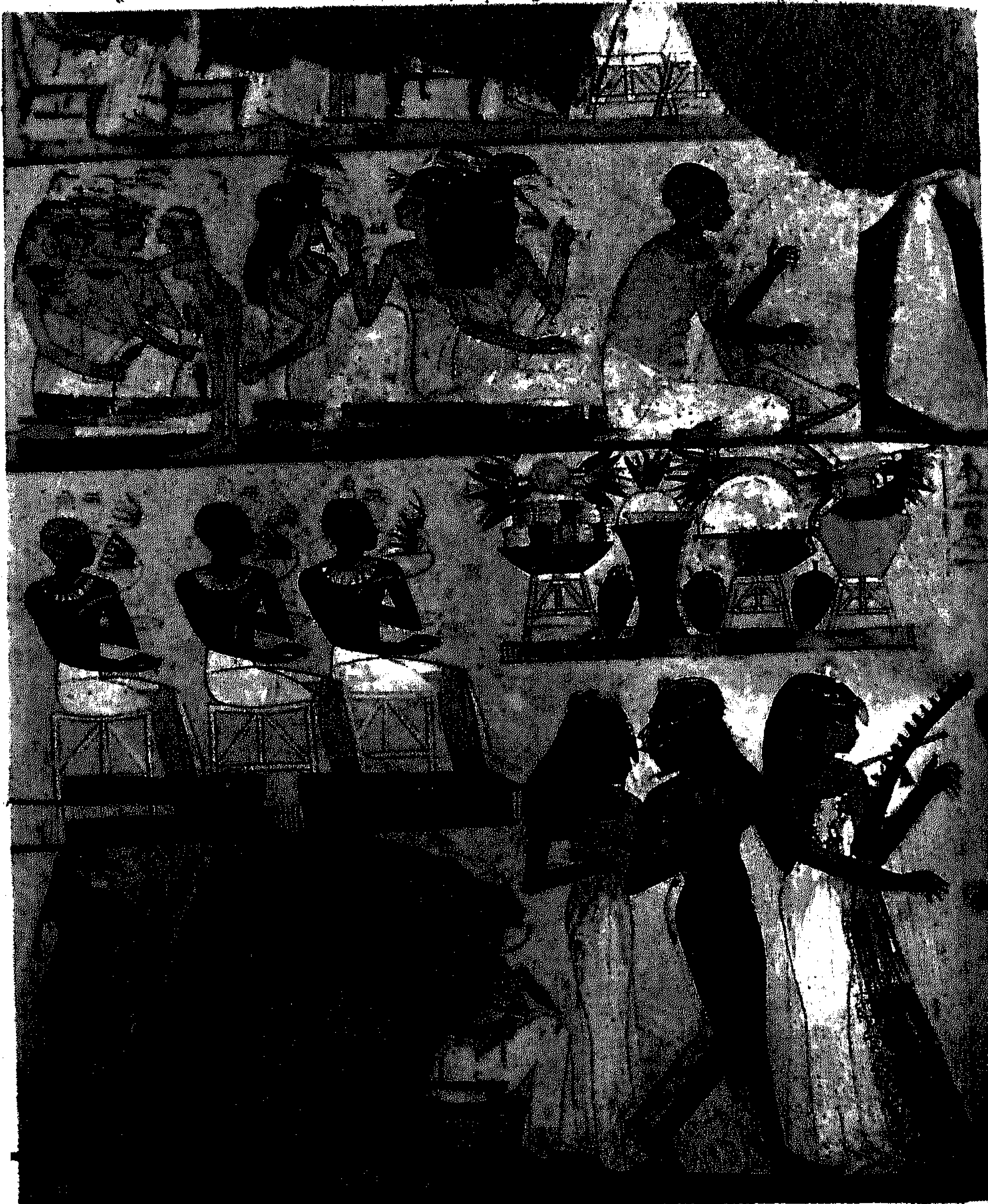
وفي الوقت الذي بني فيه البلاط في العاصمة الجديدة بدا ان عهد اسلوب معارضة التماثيل قد انتهى وهدأ الكثير من التيارات المتطرفة في تلك الفترة الثورية استجابة



١٤٠ ـ تمثال الملك (اخناتون) في الكرنك.

لمتطلبات العقل والنظام . وفي الفن ، كما في غيره ، لا يزال تأثير شخصية الملك واضحا فمن المؤكد أن القوى التي خلقت هذه التغيرات الفنية في مصر كانت دخيلة ويتضح هذا من خلال الصيغة الطارئة التي ظهرت فيها هذه الاشكال الجديدة غير المتوقعة . لقد كان مفهوماً منذ فترة طويلة ان الحركة الفنية في العمارنة لايمكن ان تنفصل عن الاصلاح الديني الذي ادى الى تأسيس العاصمة الجديدة . وقد أوجد (سير فلاندرز بيتري) الذي نقب في الموقع صلة بين الفن الجديد ومزاعم (اخناتون) المتواصلة في ان الحقيقة يجب ان تسبق كل شيء . والتفسير صحيح بلا ريب ، ولكن ينبغي لنا ان نكون على حذر عندما نقرر فعلاً ما نقصده بالحقيقة في هذا السياق . لقد كانت الحقيقة التي يرمي اليها (اخناتون) في مجال الفن في الأقل هي حقيقة من نوع خاص ومحدد وهي حقيقة الحواس الذاتية وكان من خصائص طبيعة (اخناتون) الذاتية انه تجاهل الموضوعية الشاملة التي حاولت لغة الفن المصري الشكلية والموروثة التعبير عنها . وفي مجال الدين تظاهر ايضاً بانه يريد استعادة الحقيقة المبدئية المغلفة بالمعتقد الطقسي والشكلاني ، بينما لم يفعل اي شيء اكثر من فرض خلاصات تأملاته الشخصية على شعب محتار . ان انطباعات (بيتري) المبكرة عن فن العمارنة واضحة جداً في وصف (فرانكفورت) إياها .

وهكذا نرى في فن العمارنة التطور المنطقي في اسلوب متميز جرى في بعض الاحيان تجاوزه في محاولة للتعبير عن انحراف الايديولوجية عند الانسان الفرد (الشكل رقم ١٤٠) ولا تزال الطبيعية التي كان يهدف اليها اساسا قائمة وثابتة . لقد اصبحت الرسوم الجدارية والمناظر الطبيعية بحق موضوعا للدراسة كما يتضح ذلك على سبيل المثال من خلال الصور الجصية في القصر الشمالي في العمارنة (الشكل رقم ١٤٥) حيث جرت ملاحظة سلوك الطيور والحيوانات ومظهرها . وهنا يتحقق مدخل الى المنظور من خلال استعمال وسائل جديدة شأن الممرات القطرية كي توحي باقتراب المسافة في مشهد الحديقة . ولم يعد هناك اي تردد في نشر التكوين فوق الجدران المجاورة . فالاشكال الانسانية جمعت معاً في نماذج واضحة اويقرن احدها بالآخر بإشارات تنم عن الفهم والحذق المدهش . وتبدو (الطبيعية) نفسها في شكل نموذجي آخر وذلك في اشكال الورشة المثيرة للاهتمام في مراسم النحاتين ومعظمها تصور العائلة المالكة (الشكل رقم ١٤٢) . ولكن ما يفرض نفسه فوق كل شيء وعلى نحو معدل آنئذ يتمثل في رموز



١٤١ ـ حفلة من ضريح (ناخت) في طيبة.

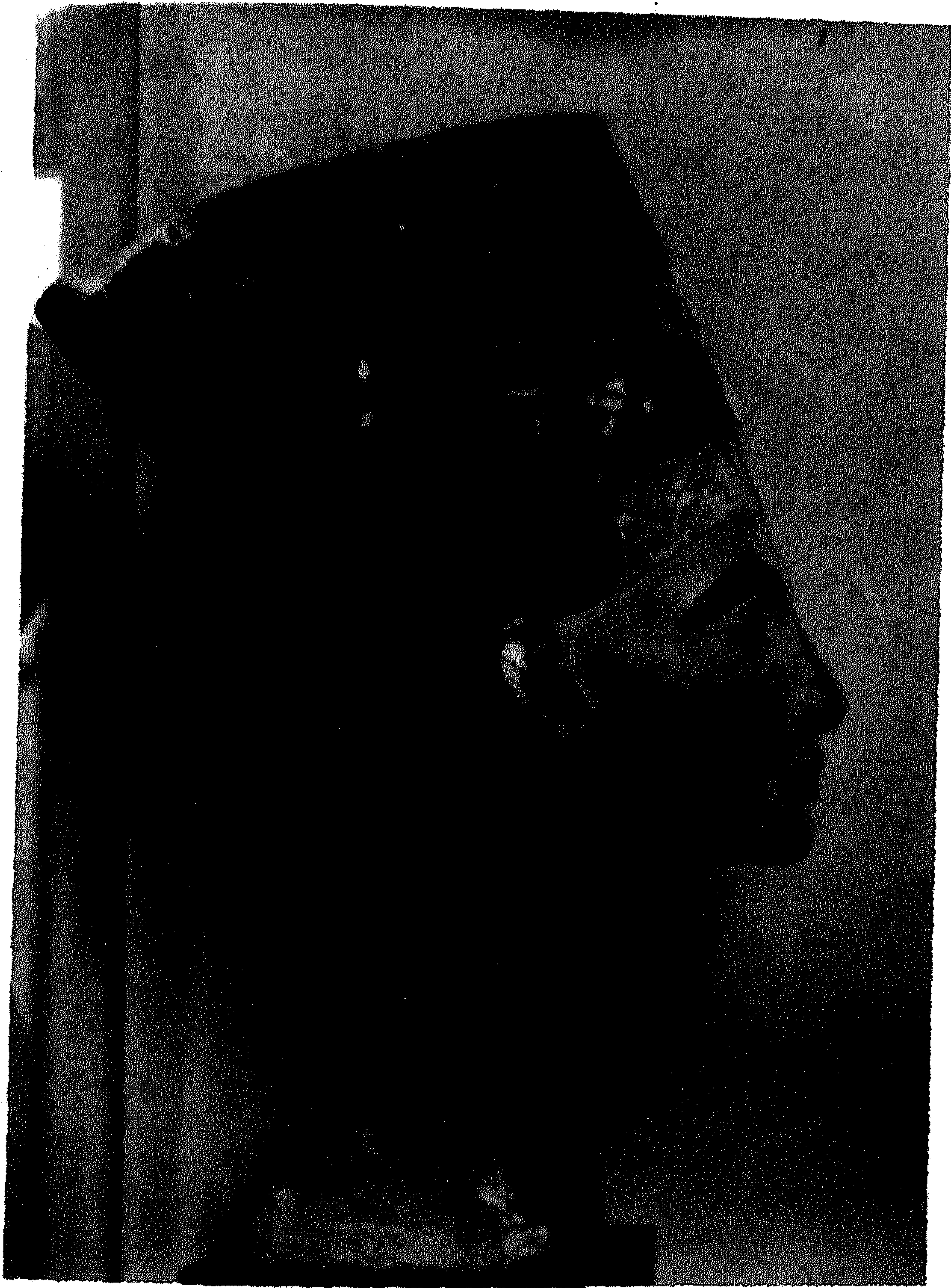
ايديولوجية (اخناتون) الثورية التي تذكر المرء بتوقه الى الواقعية ، والى تمثل الأشياء تمثلاً صورياً كما هي ازاء التصور الذهني لما يجب ان تكون عليه . ففي (لوحات المحادثة) التي تصور الملك في جو عائلي نلمس الكثير من العاطفة التي تجعل الاثر عذبا (الشكل رقم ١٤٦) . غير ان تكويناتها مختلة في ابعادها اذ يتطابق ما يفتقر الى المنظور ومتطلباته الواقعية ، مع ان المنظور مازال مجهولاً . وتذكرنا السيدة (اج . اي . جي . فرانكفورت) في كتابها الموسوم (Arrest And Movement) بالمناخ الفلسفي في العمارنة . (لم تكن حياة الجماعة في تلك المدينة المصطنعة الغريبة والمشيدة بعد انشقاقات سياسية ودينية على ارض صحراوية نقية معزولة عن وطأة الموروث حسب ، بل عن قيمها الثابتة . وكانت في جميع مظاهرها تمثل وجوداً منسلخاً ولا مسؤولا لم يمنحه نوعا من الرشاقة والجمال سوى الوعي الديني بجمال الحياة الذي كان يعبر عنه الملك ويدعمه بنفسه . ومن المؤكد أن هذه كانت اغرب محاولة تبذل من اجل العيش بتأكيد البهجة والجمال وحدهما ، وهي عطلة مصطنعة كان من المحتم عليها ان تنتهي بكارثة لولم تنته بنمط من انماط الاسراف الجمالي . وهناك الادلة التي تشير الى انها فعلت كلا الامرين قبل ان تتلاشى تاركة وراءها اثاراً في فترة قبول متجدد للقيم الموروثة) .



١٤٢ -نقش بارز يستخدم نموذجاً في ورشة المثال لعله يمثل (اخناتون) و(نفرتيتي).



١٤٣ ـ تفصيل من ضريح الوزير (راموس).



١٤٤ ـ الملكة نفرتيتي.



١٤٥ ـ مشهد يمثل حياة الطيور في احدى غرف القصر الشمالي في (تل العمارنة).

اما المرحلة الرابعة والاخيرة في عصر السلالة الثامنة عشر اي المرحلة التي اعقبت تجربة العمارنة فإنها معروفة فنيا من خلال ما يحتويه ضريح (توت عنخ آمون) (الشكلان رقم ١٤٨ ، ١٤٩) . لقد شهد عهد هذا الحاكم بدايه العودة الى التقاليد القويمه ورفض عبادة (آتون) وأعاد اعتبار (آمون) في (طيبة) . وعلى الرغم من هذا فمن بين محتويات الضريح لاتزال اجواء الهرطقة الفنية موجودة . لقد عانى (اخناتون) مرضا معروفا ولكنه غير شائع ادى الى تشويه الجمجمة والارداف . وقد ادى التشوه الى خلق طراز في المظهر الخارجي يمكن رؤيته في اشكال الآلهة المطعمة بالخشب وهي تحرس ضريح (توت عنخ آمون) الداخلي وتمثل هذه افضل ما انتجته القريحة المصرية. وعلى الرغم من الاعتقاد السائد أن هذه الاشياء قد صنعت خلال حكم سلف (توت عنخ آمون) ، الا ما كنت لتصبح مقبولة لو كان رد الفعل ازاء رموز الردة ملموسا . ولكن مما يدعو الى الغرابة انه مع بدء حكم (حور محب) وبعد أن اكتمل رد الفعل وزالت آثار الثـورة



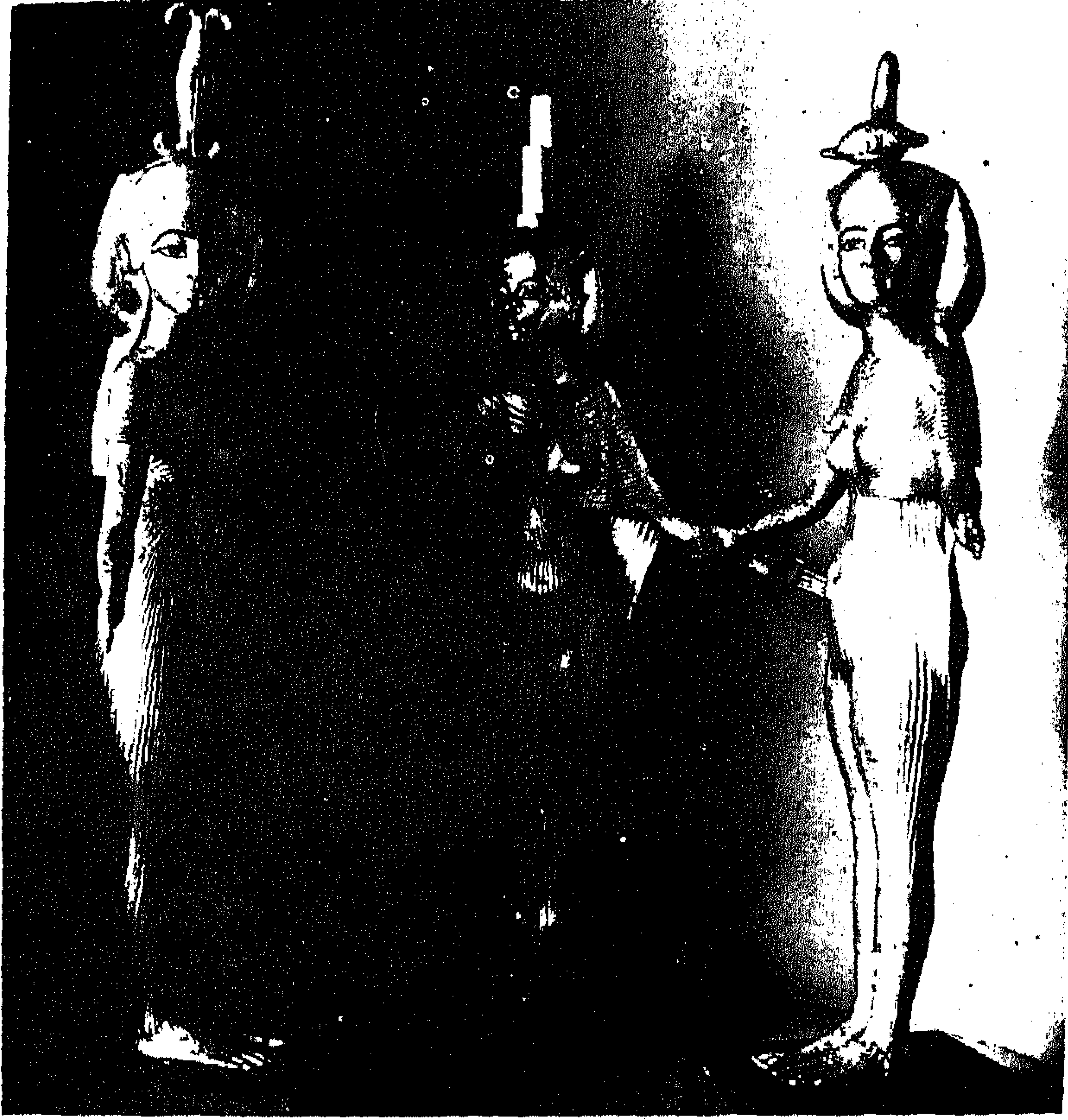
١٤٦ ـ نقش بارز يمثل (اخناتون) واسرته ـ نموذج فن العمارنة المتاخر.

السياسية ، يبين النحت البارز في ضريحه وبقية اضرحة (ممفيس) . ان التوليفة الناجحة بين التجربة والموروث قد تحققت .

وهكذا تنتهي دورة تاريخ الفن في السلالة الثامنة عشرة وبانتهائها يصل الفن المصري الى اعلى مراحله التي يتعين عليه من بعدها الانحسار . وخلال السلالتين التاسعة عشرة والعشرين وهي الفترة التي ينتهي عندها تاريخ المملكة الحديثة يعود الفن الى التيار المحافظ التقليدي . وفي تلك الايام تغير نظام القصر نوعا ما بسبب ان العائلة المالكة اصبحت الآن تنتمي الى الوجه القبلي . ولهذا السبب عندما اصبح من الضروري ان يقوم (رمسيس الاول) بإيجاد مركز سياسي افضل يمكن منه ادارة وحماية اراضي (البحر المتوسط) التي غزاها (حور محب) فقد بدا له طبيعيا اقامة



١٤٧ ـ راس الملكة (نفرتيتي).



١٤٨ ـ آلهة من ضريح (توت ـ عنخ ـ آمون).

عاصمة جديدة لدولته في موقع (الهكسوس) القديم في (تانيس ـ افاريس)(٤٨) وعلى اية حال ، استعادت (طيبة) مكانتها بوصفها المركز الثقافي والديني في الحياة القومية . واستمر الملوك في بناء المعابد الضخمة لهم في المراكز الدينية الجنوبية مثل (الاقصر)

---

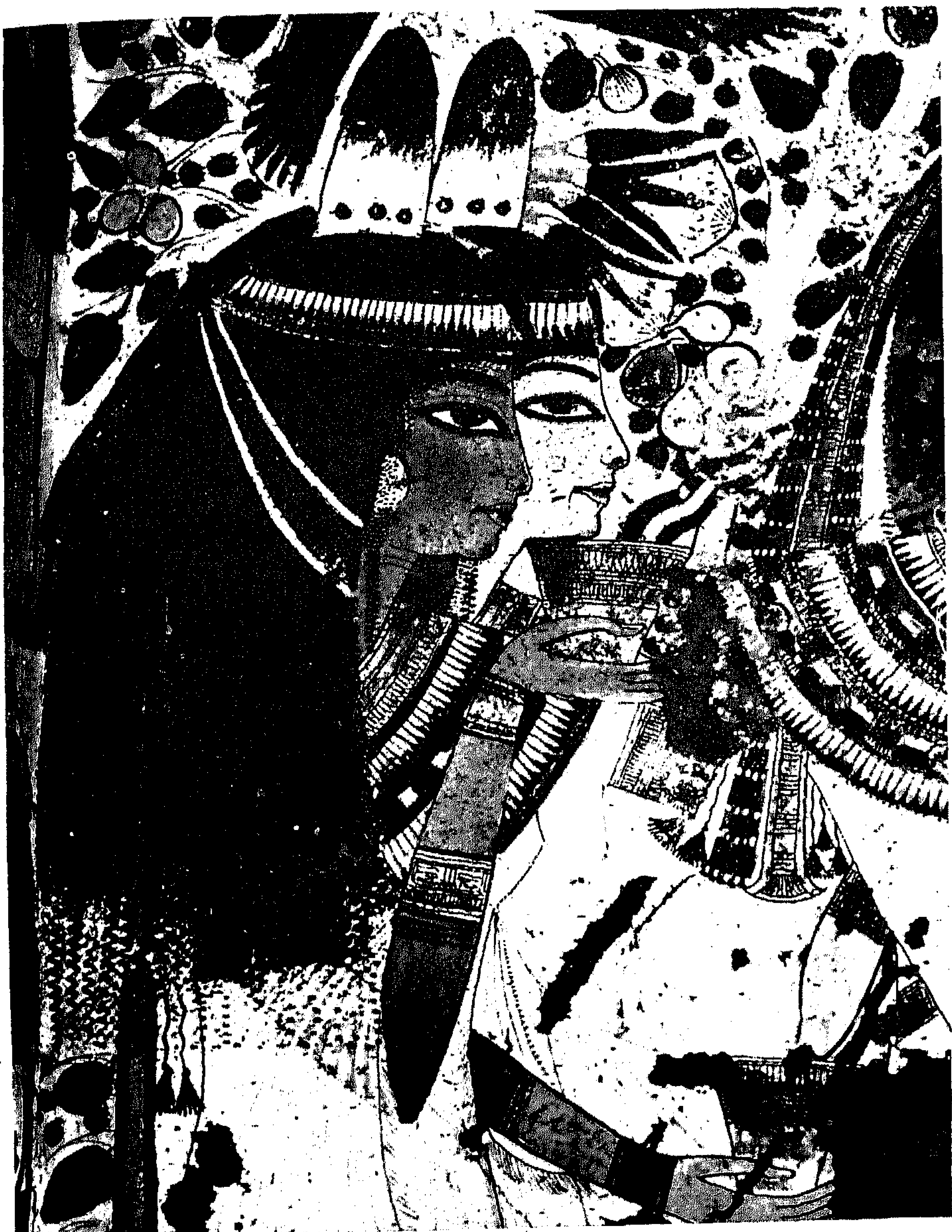
(٤٨) تانيس ـ افاريس :

عاصمة الهكسوس في مصر وتقع في الدلتا ومنها بسطوا حكمهم على ارض مصر الوسطى . دام حكمهم حوالي القرن والنصف من (١٧٣٠ ـ ١٥٨٠ ق.م) . ومن ملوكهم (عنات هار) و (يعقوب هار) وهي اسماء جزرية (سامية) او امورية . ولكن اعظمهم شانا هو الملك (خيان) الذي استطاع ان يوحد سوريا ومصر في امبراطورية واحدة .

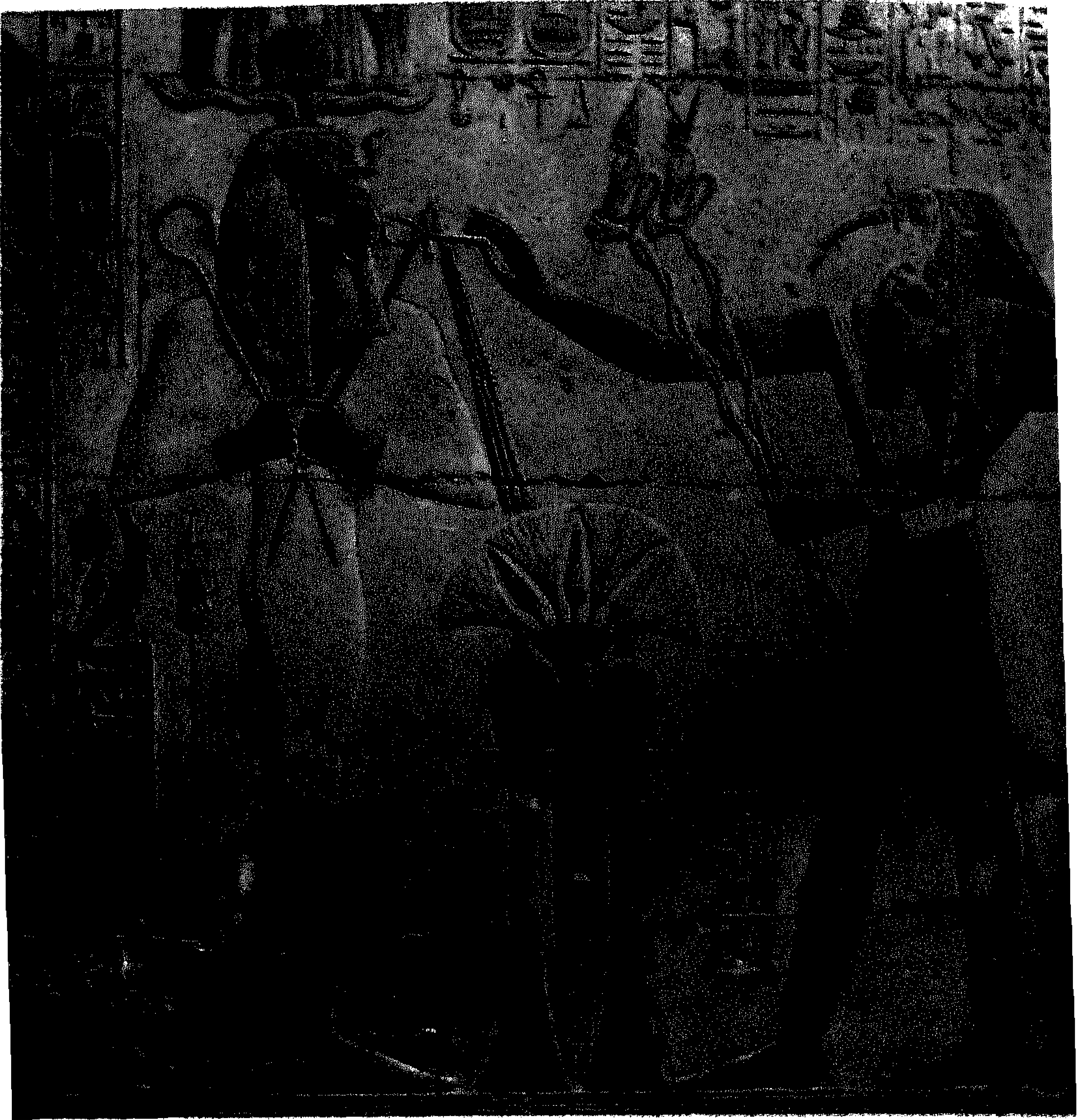


١٤٩ ـ عرش (توت ـ عنخ ـ أمون) الذهبي.

و(الكرنك) و(ابيدوس) لكي يدفنوا بين تلال (طيبة) . وعلى الرغم من ان الانجازات الفنية ظلت قائمة الا ان من الابداع الخلاق في النقش البارز والـرسوم الجـدارية (الشكل رقم ١٥٠) كان قد انتهى ولم تعد رونقة الاسلوب قادرة على اخفاء التكرار الثابت في الموتيفات التقليدية . ويمكن ملاحظة الدليل على هذا على سبيـل المثال في الرسوم الموجودة في قبور سلالة رمسيس ومجموعة النحت البارز المحفوظة جيداً في معبد دفن (سيثوس) الاول في (ابيدوس) (الشكلان رقم ١٥١ ، ١٥٢) . واخيراً هناك المعبد الهائل في (ابو سمبل) جنوبي (النوبة) الذي آثر (رمسيس الثـاني) نحته في الصخر الصلد بدلاً من بنائه فوق اى موقع مفتوح (الشكل رقم ١٥٣) . ويعد هذا



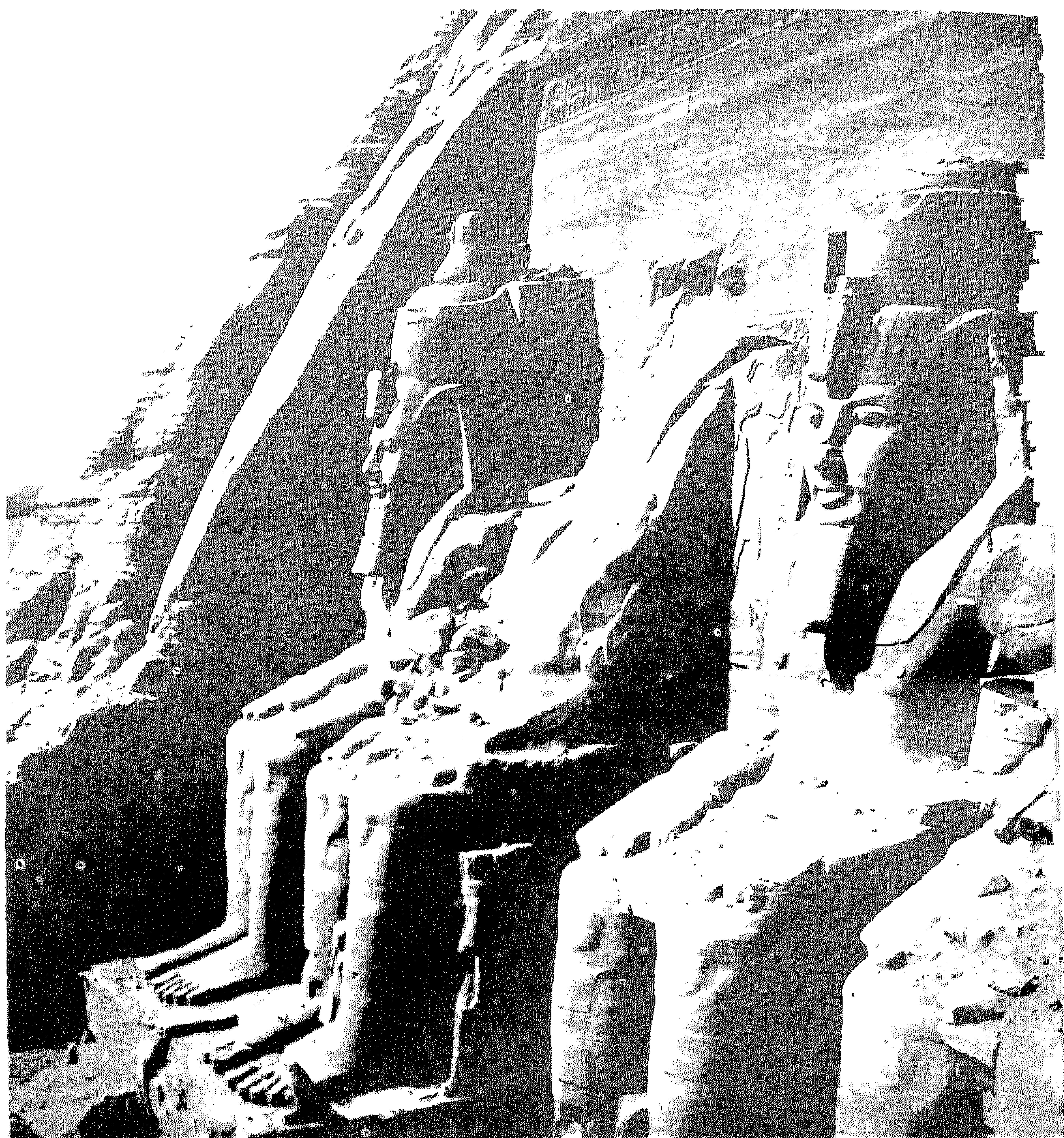
١٥٠ ـ رسم من ضريح (اسر ـ جوت).



١٥١ ـ (سيثوس) الاول بوصفه (اوزيريس ، مع الاله (توث) من معبد في (ابيدوس)

مثالاً على نهاية مرحلة التطور الفني في عصر السلالات عندما لايجد طموح الملك تعبيرا افضل في المبالغة ببعض اسباب القوة الفنية . وترمز التماثيل الملكية الاربعة التي تزين واجهة المعبد والتي يصل ارتفاعها اكثر من اربعين قدما الى التطور المستمر والعريق في ثيمة اساسية في الفن المصري لايعد معها مفيدا ابتكار اية تنويعات اخرى .





١٥٣ ـ تماثيل معبد ابو سمبل (رمسيس) الثاني.

←

١٥٢ ـ الآلهة (اوزيريس) من المعبد المذكور سابقا.

القسم السادس

الفن الآشوري وفن العصر الحديدي

في فترة مبكرة من تاريخ بلاد الرافدين اطلقت مدينة آشور الواقعة على ضفاف أواسط دجلة اسمها على دولة سومرية صغيرة . ومنذ القرن الثامن عشر ق .م . بدأنا نعرف شيئاً عن تاريخها . ولكن دولة آشور لم تتمكن من تثبيت استقلالها وتوسيع حدودها الا حوالي عام (١٣٥٠ق .م .) عندما اخذت الدولة البابلية بالضعف بفعل الهيمنة (الكيشية) والدولة (الميتانية) جراء ضغط (الحثيين) .

يعرف تأريخياً ماتبقى من الالف الثاني ق .م . بالعصر الآشوري الوسيط ، في حين تعرف الفترة المحصورة بين (١٠٠٠ق .م .) وسقوط (نينوى) في (٦١٢ق .م .) بالعصر الآشوري الحديث .

ولسوء الحظ لم يبق من الفن الآشوري في العصر الوسيط الا القليل الذي نستطيع بواسطته تقويم فن ذلك العصر . ولانستطيع الا من خلال الاختام الاسطوانيـة ان نلاحظ العلامات الفارقة لفن متميز يختلف اختلافاً كبيراً عن شكلانية فنون النقش الكيشية والميتانية التي استنفدت اغراضها . ويبدو واضحاً الاهتمام الدنيوي عند صنّاع الاختام بأشكال الحيوانات المتوحشة والمناظر الطبيعية والقدرة على اضفاء الحيوية على كليهما مما جعلهما يصبحان ملمحاً بارزاً من ملامح الفن الآشوري في العصور المتأخرة . كما ان ترتيب الحيوانات المفترسة المتقابلة التقليدي اخذ يفقد اثره (الشكل رقم ١٥٤) . ومن ناحية اخرى أخذت تمثل الفن الآشوري المتأخر كميات هائلة من المنحوتات بحيث لم يكن ممكناً أن نناقشه مناقشة عامة لولا الانسجام الكبير



١٥٤ ـ طبعة ختم اسطواني اشوري تمثل غزالاً بين الاحراش ـ النصف الاول من الالف الاول ق .م.

بين الاسلوب والمضمون . وتاريخ هذا الفن يمثل أساساً تاريخ نحت النقش البارز ، اذ على الرغم من ان التماثيل المدورة كانت موجودة ، إلا أن التماثيل غير المدورة من مثل التمثالين الكهرماني الجميل في (بوسطن) (الشكل رقم ١٥٥) التي هي من الصغر بحيث يمكن ان تعدّ من مصوغات صانع المجوهرات توحي بفعل عدم براعتها أنها ليست شكلاً من اشكال التعبير التي جاءت بطريقة طبيعية الى المثّالين الاشوريين .كما ان تماثيل البوابات (الشكل رقم ١٥٦) التي يعتقد الكثير انها تمثل اشد الفنون الآشورية تميزاً بالشكل ، لاتندرج ضمن هذا النمط ابداً . فهي ليست في الواقع اكثر من نقوش بارزة ذات مظهرين تعود اصولها (على عكس مانعتقد جميعاً) الى ابتكار (حثي) في القرن الرابع عشر ق .م .(الشكل رقم ١٨٢) .

لقد بدأ الآشوريون في البدء زخرفة جدران قصورهم بنقش بارز في وقت مبكر من القرن التاسع عندما اقدم (آشور ناصر بال الثاني) [٤٩] على تحويل عاصمته من (آشور)

---

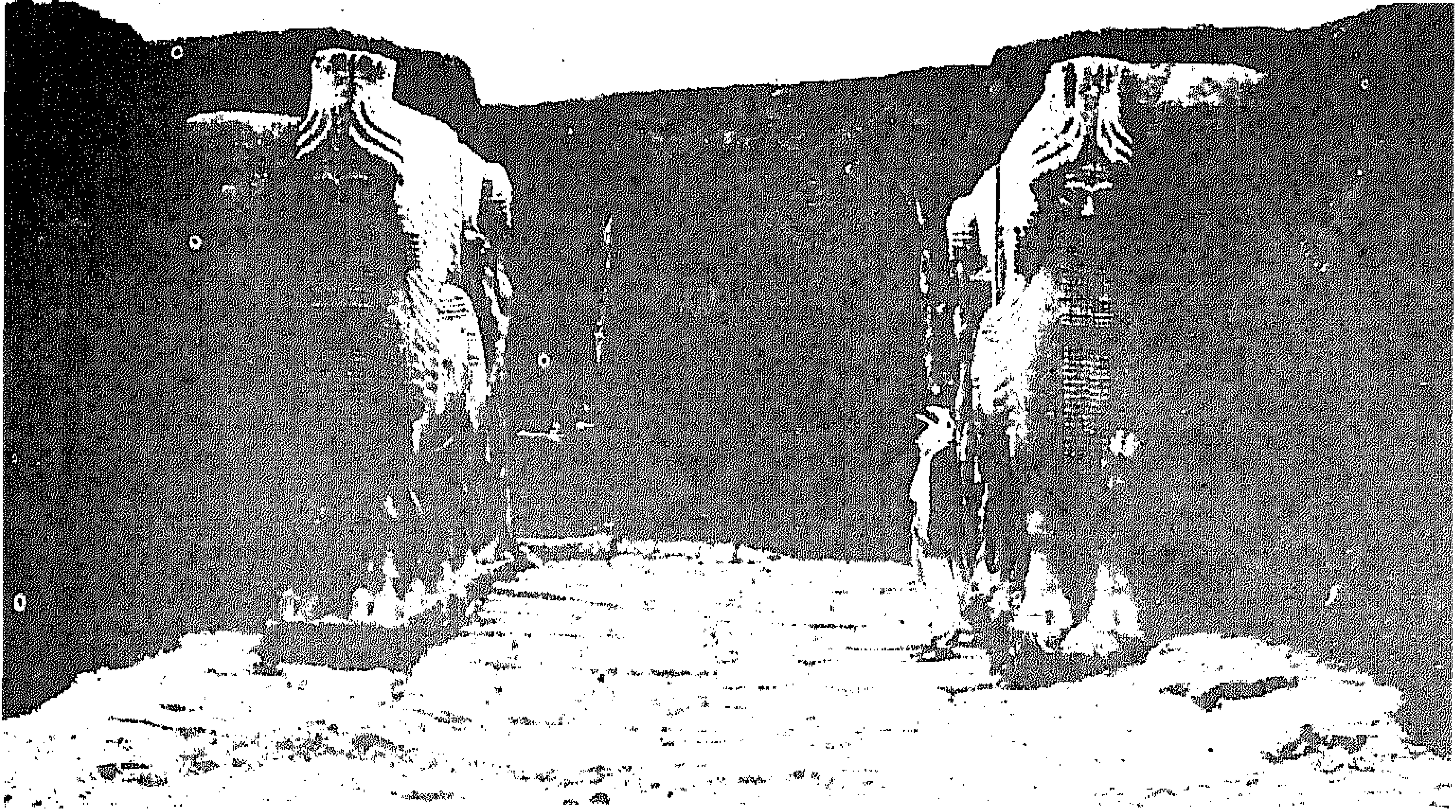
(٤٩) اشور ناصر بال الثاني :

الملك الثالث في الامبراطورية الاشورية الاولى من العهد الاشوري الحديث . تولى الحكم بعد ابيه في العام (٨٨٤ق .م) واستمر فيه (٢٥) سنة حتى (٨٥٨ق .م .) .

كان اشور ناصر بال الثاني قائداً شجاعا اشتهر بفتوحاته العسكرية ووسع رقعة الامبراطورية الاشورية من جهاتها الاربع وقضى على الفتن والاضطرابات التي كانت تثيرها عليه البلدان المجاورة . بدا حكمه بتجهيز حملة قوية متوغلا في الجبال الشرقية والشمالية التي اخضعها لسلطانه . وعرف انه اول من قسم المملكة وحدات ادارية يدير شؤونها ولاة يعينهم هو بنفسه . عرف عنه ايضا تحديثه اساليب القتال وتطوير الفنون العسكرية . فهو اول من ادخل نظام الخيالة في الجيش . وجه اهتمامه ايضا الى البناء والاعمار . من اهم اعماله تجديد بناء مدينة نمرود (كالح) . تولى الحكم بعده ابنه (شلمنصر الثالث) في (٨٥٨ ق .م) .



١٥٥ ـ تمثال آشوري
من الكهرمان.



١٥٦ ـ بوابة قصر خرسباد.

الى (نمرود) أي (كالح)[٥٠] الواقعة على الضفة اليسرى من نهر دجلة . ويبدو محتملاً ان هذا النقش كان ابتكاراً اصيلاً ، اذ حتى ذلك الوقت كان الشكل الوحيد من اشكال الزخرفة في بلاد الرافدين يتمثل في صنع تماثيل لاشخاص جالسين ترسم على امتداد قاعدة الجدران في القصور (الكيشية) شأن (دور كوريكالزو) . وكانت المجموعة الاولى من النقش البارز من التنقيبات في (نمرود) ويعود تاريخها الى عهد (اشور ناصر بال الثاني) وابنه (شلمنصر الثاني) في الربع الاول من القرن التاسع ق .م . (الاشكال رقم ١٥٧ ، ١٦١ ، ١٦٢) . وهناك مجموعة اخرى من (خورسباد) أو (دور شروكيم)[٥١]

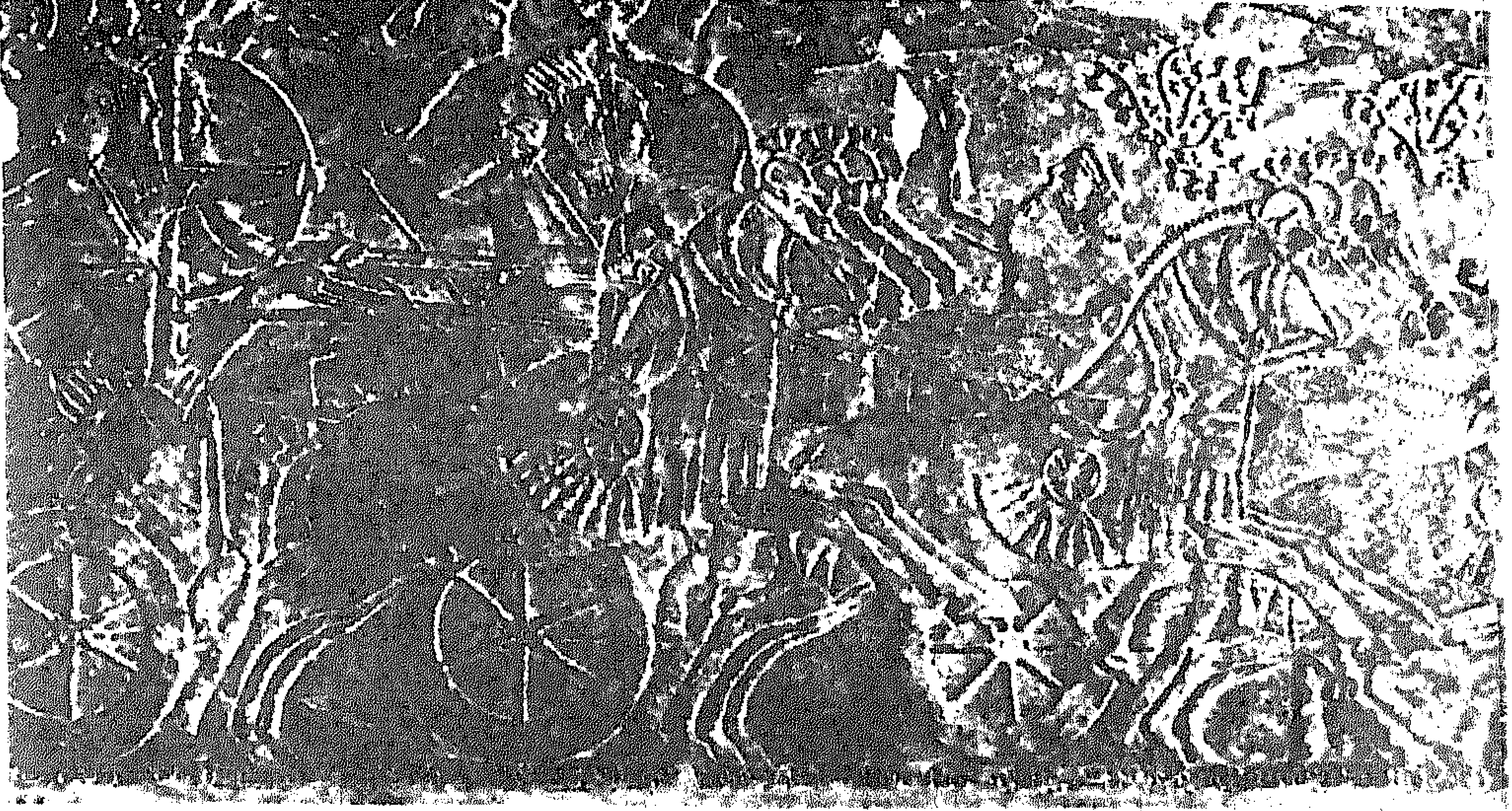
---

(٥٠) كالح :

و يطلق عليها ايضا اسم (كالحو) و (كالخ) التي هي (نمرود) ثاني عاصمة اشورية . تقع على الجانب الشرقي من دجلة قريبا من مدينة الموصل . وكان الملك اشور ناصر بال الثاني قد اتخذها عاصمة له .

(٥١) خرسباد (دور شروكيم) :

عاصمة الملك الاشوري (سرجون الثاني ٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق .م) سماها باسمه (شروكيم) و ارادها ان تكون عاصمة تليق بهيبة الامبراطورية الاشورية . لكن خليفته (سنحاريب) تركها و عاد الى (نينوى) عاصمة اسلافه القديمة . عثر في هذه المدينة على اثار نفيسة ومنها معبد مكرس في عبادة الاله (نابو) . ووجدت مجموعة من الثيران المجنحة تحرس البوابات الثلاث لغرفة العرش . تقع بقايا المدينة على بعد حوالي (١٢) ميلا شمال شرقي نينوى .



١٥٧ ـ الملك اشور ناصر بال بعد انتصاره في احدى المعارك ـ نمرود.

حيث شيّد (سرجون الثاني)(٥٢) عاصمة لم تعمر طويلاً (وهي تشبه في هذا مافعله (اخناتون) في العمارنة) في النصف الثاني من القرن الثامن (الشكل رقم ١٦٣). وهناك مجموعة ثالثة وصلتنا من قصور (نينوى) التي اعاد بناءها (سنحاريب)(٥٣) و (آشور ناصر بال) (الاشكال رقم ١٦٠، ١٦٤، ١٦٩) بعد ان جرى التخلي عن محاولة

(٥٢) سرجون الثاني:

تولى زمام الحكم بعد وفاة ابيه (شلمنصر الخامس) ودام حكمه ١٧ سنة (٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق.م) قضى معظمها في الحروب والفتوحات. تمكن من محاصرة مدينة (السامرة) وفتحها والقضاء على مملكة (اسرائيل) في (٧٢١ق.م) وواصل فتحه المدن السورية والفلسطينية والسواحل الفينيقية واخضاعها الواحدة تلو الاخرى لسلطانه. ومن اشهر اعماله بناؤه عاصمة جديدة اطلق عليها (دور شروكيم) ونصب في مداخلها تماثيل الثيران المجنحة وزين قصره بالنقوش والواح الرخام والانصاب التي ترمز الى الطقوس الدينية. عرف عنه انه كان متدينا حافظ على دور العبادة وشيد العديد منها في اشور.

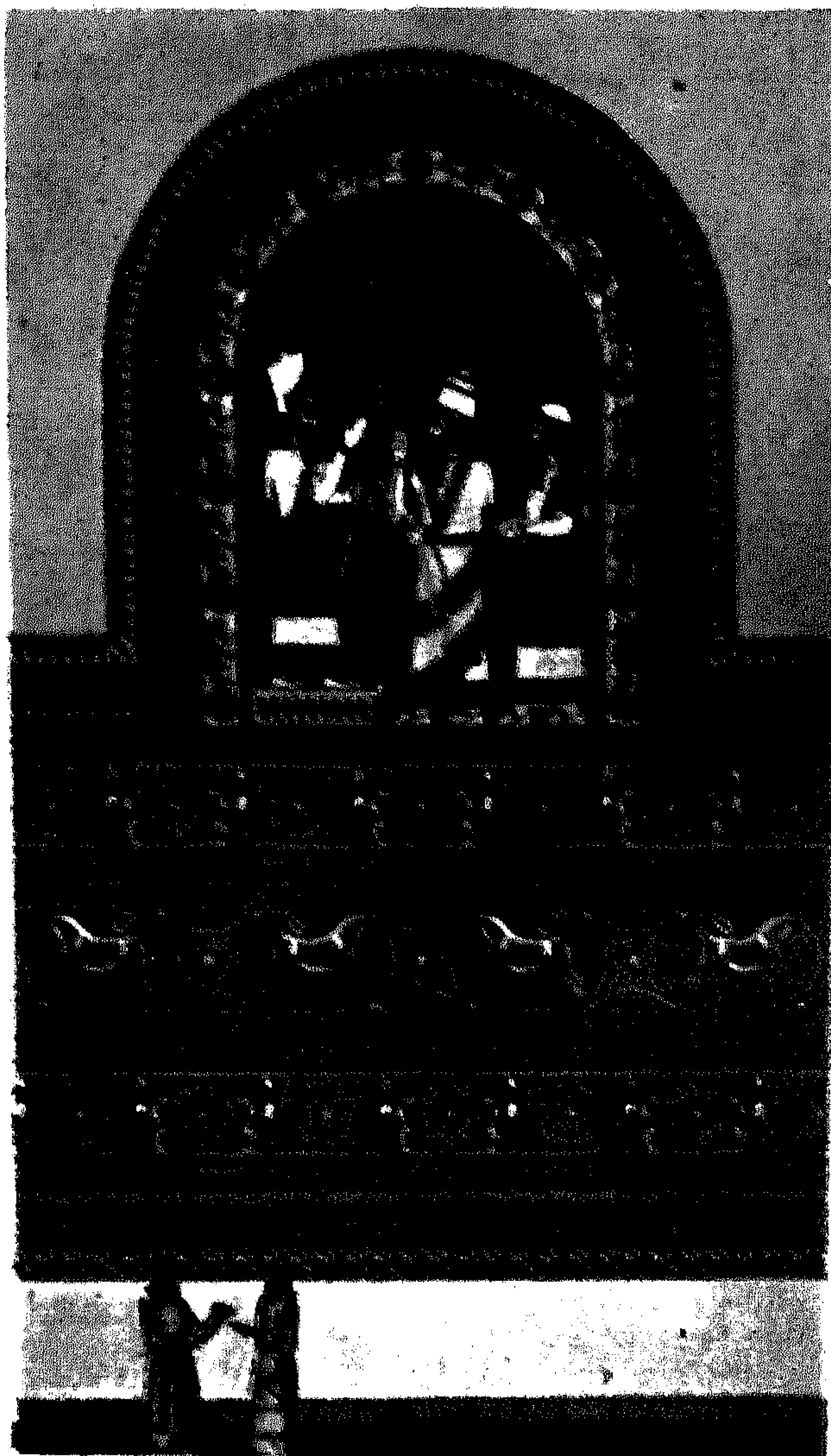
(٥٣) سنحاريب:

تولى الحكم بعد وفاة ابيه سرجون الثاني واستمر في الحكم (٢٤) سنة (٧٠٥ ـ ٦٨١ق.م) واتخذ نينوى عاصمة له بدلاً من العاصمة التي بناها والده (دور شروكيم). اتسم حكمه بالفتوحات والانتصارات السياسية والعسكرية واشتهر بادارته القديرة الحازمة. فتح الترع والقنوات واوصل المياه الى العاصمة نينوى من نهر (الكومل) الذي تقع منابعه في جبل (بافيان) بواسطة اقنية تمتد على قناطر مشيدة بالحجر.

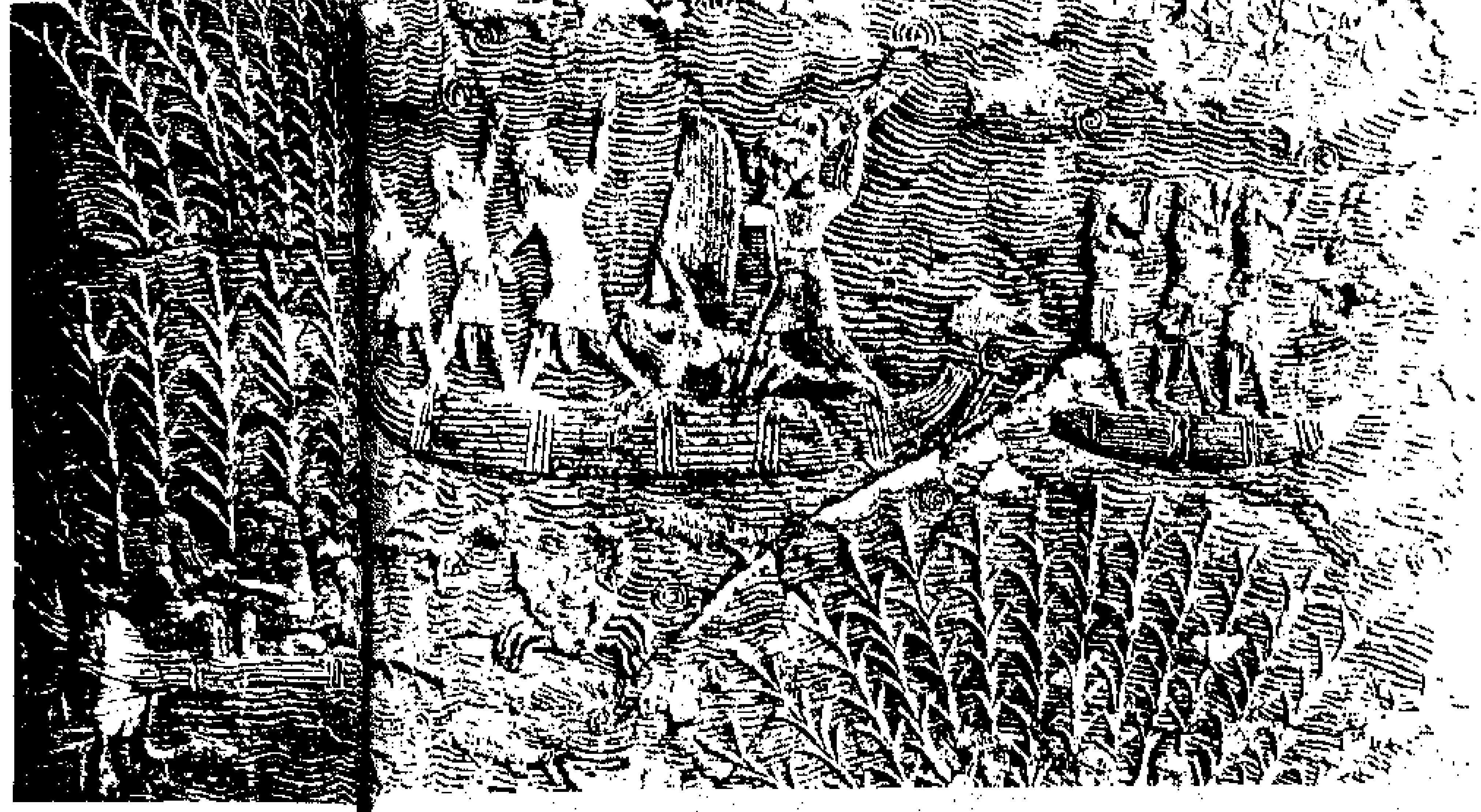


١٥٨ ـ نقش جداري من نمرود يبين الهجوم على احدى المدن المسورة.

(سرجون) في (خورسباد) . وقد استخدم النقش البارز بخاصة في تزيين الابنية من الداخل وكان غرضها ايضاً ان تكون بمثابة افريز متصل حول جدران القاعات وغرف النوم . وفي البداية ، كان ارتفاعها يبلغ سبعة اقدام . وكان التصميم مرتباً في بعض الاحيان بطبقتين الواحدة فوق الاخرىٰ وبينهما خط من الكتابة المسمارية . ولكن في المباني التي اعقبت ذلك ، من مثل قصر (سرجون) في (خورسباد) علىٰ سبيل المثال ، كانت التماثيل الفردية تصل الىٰ ارتفاع يبلغ تسعة اقدام . وتُظهر الموضوعات المختارة في هذه التصاميم عموماً اهتماماً قليلاً بالقضايا الدينية مما فسح المجال لتأليه الملك نفسه اما من خلال مشاهد اعلان الولاء الاحتفالية وإما بسرد تصويري مطول عن انجازاته . وفي المجموعات الاولىٰ كانت تظهر في بعض الاحيان وحوش مختلفة هدفها توفير الحماية ، اضافة الى ظهور المخلوقات المجنحة التي يطلق عليها عموماً الجان . ولكن شكل الإله الفعلي نادراً ماكان يظهر الا اذا كان يمثل شكل آشور الحاضر دوماً والذي كان يصوَّر وسهمه في قرص الشمس المجنح .



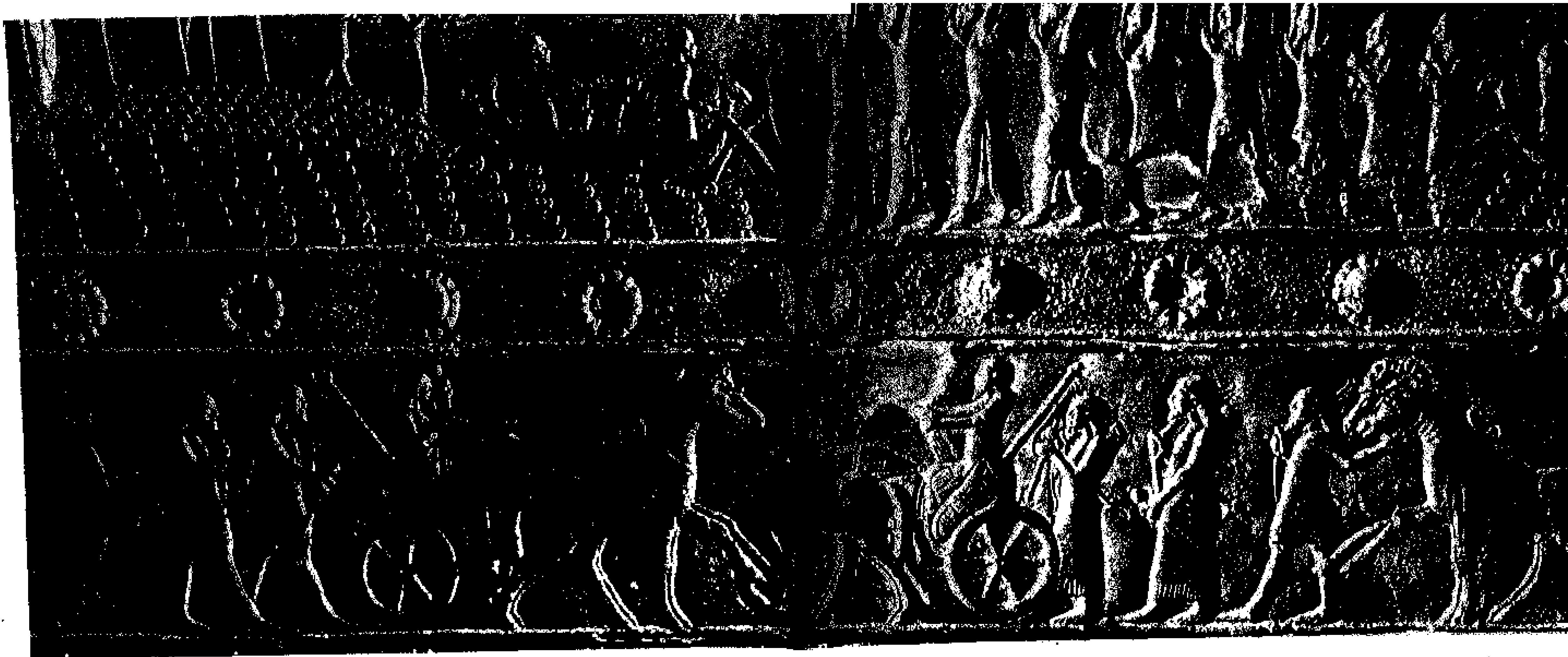
١٥٩ ـ زينة جدار من غرفة في قصر (سرجون الثاني) في خرسباد.



١٦٠ ـ نقش جداري يمثل (سنحاريب) في نينوى.

واكثر موضوعات النقش البارز المتكررة التي لاتثير السأم رغم ذلك تتمثل في المشاهد المفصلة عن الفتوحات العسكرية وقمع الثورات قمعاً وحشياً في المحميات او الاقاليم المتمردة : فالجيش الآشوري يعد العدة للحرب بقيادة الملك ويجتاز اراضي وعرة وهو في طريقه إلى مهاجمة مدينة حصينة ربما تقع بين الجبال . وبعد ان تجتاح المدينة يجري حرقها وتدميرها . اما قادة العدو فيعاقبون بوحشية بالغة . ومن ثم يجري الاحتفال بالنصر . ويشير تعليق مقتضب مكتوب عن نتيجة حملة صغيرة من هذا النوع حيث جاء فيه : «وهكذا هجمت عليهم ودمرتهم تماماً وحولت مدنهم إلى روابٍ منسية» . وقد ساد الاعتقاد ان المثّالين الآشوريين تعلموا شيئاً من النقش البارز في عصر المملكة الحديثة في مصر . و (مادام النقش البارز في مصر كان قائماً قبل ذلك بخمسمائة عام) فيبدو محتملاً أن اختلاف المدخل الى هدف التصاميم الحقيقي ليس اقل وضوحاً من الخصائص المتناقضة في الاسلوب . وليس هناك شك في ان اعمال النحت الاشوري لم تكن مكرسة ابداً في اداء وظيفة دينية او سحرية ، بل كانت مجرد

تسجيل احداث دنيوية ذات هدف مرحلي . ولهذا السبب ، فإن شخص الملك لم يكن متميزاً بضخامته على سبيل المثال ، بل كان حجمه طبيعياً . كما لايجد المرء في مشاهد المعركة مايطلق عليه النقش البارز المصري (تأكيد الانتصار الملكي الحتمي تأكيداً خالداً) . فالمشاهد نفسها مرتبة ترتيباً زمنياً ـ اي انها تمثل تطوراً متصاعداً في مسيرة الحدث الواحد . واذا قام المرء بفحصها بالتفصيل فسيرى انه لم يحصل اي توقع بالنتيجة النهائية . فالملك نفسه في عربته ويبدو في خطر واضح بسبب رماة الاسهم من الاعداء ويظهر في بعض الاحيان وهو يفتقر الى الحماية المناسبة (الشكل رقم ١٥٧) . غير ان مايميز النحت الاشوري اكثر من اي شيء آخر يتمثل في الحيوية الاسلوبية والتفاصيل الخيالية . وترسم الجياد بخاصة بفهم كبير وتعبير دقيق (الشكل رقم ١٦٧) . وتبدو حركتها في اثناء السباحة نتيجة ملاحظة عن كثب . ولم تظهر الخيول التي تجر العربات جامحة بل في وضع طبيعي يتناسب مع الامتداد الافقي للإفريز . كما ازداد الاهتمام ايضاً بالعلاقة المكانية للاشكال التي تؤلف المشهد (الشكل رقم



١٦١ ـ زخارف من البرونز في صفين، الاعلى يوضح مدينة صور وهي ترسل الهدايا الى الاشوريين اما في الصف الاسفل فيظهر الاشوريون في العربات.

١٦٥) . ويلاحظ المرء في النقش البارز في (نمرود) الاثر المجسم الذي يحصل عليه عندما تمنح ضفة النهر عمقاً عمودياً . (الشكل رقم ١٥٨) او يمكن ملاحظة أن وضع الاشكال في فراغ يوحي بفكرة البعد النسبي (الشكل رقم ١٦٩) .

وتظهر بعض هذه الخصائص خلال حكم (شلمنصر الثاني) الذي شهد تطوراً جديداً ومهماً في الزخرفة المعمارية وهو تجسيم النقش البارز في المعادن . فالبوابات الخشبية الهائلة في أحد القصور في (بلوات) قرب (نمرود) مزينة بأطواق افقية من البرونز يبلغ عمق كل واحدة منها إحدىٰ عشرة بوصة ومجسمة بطبقة بارزة مزدوجة من المشاهد السردية (الشكل رقم ١٦١) . ولا تظهر الخصائص الفنية في التصاميم

اية علامات مميزة ، الا انها تعطي الانطباع بالحيوية الفائقة كما يمتـاز التجسيم بروعته الفنية . وكان نحاتو الاعمال المعدنية ، شأنهم شـأن نحاتي النقش البـارز يهتمون بمعالجة الموضوعات التاريخية علىٰ شكل فترات . وقد جعلتهم الحدود التي فرضتها عليهم ابعاد الطبقات الضيقة يفضلون ابسط الاشكال الحركيـة من مثل المواكب والمشاهد التي تكون غالباً اقل جموداً وجودة . ولهذا يتعين إستخدام صنعة فائقة في اضفاء الواقعية علىٰ المشهد الطبيعي . وفي هذه الحالة يضطـر الفنان الىٰ العودة الىٰ الصيغ الموروثة لاضفاء الملامح على النهر او سلسلة الجبال علىٰ سبيـل المثال .



١٦٢ ـ زخارف تمثل الملك (اسور ناصر بال)

ومن الناحية الزمنية يمثل التطور اللاحق في الفن الآشوري فترة قصيرة خلال حكم (تجلات بلاسر الثالث)[٥٤] حيث تسبب فقر المصادر في العودة الى ممارسة الرسوم الجدارية بدلا من نحت النقش البارز . وهناك قصر يقع في (تل بارسيب)[٥٥] على ضفاف

---

(٥٤) تجلات بلاسر الثالث

بدات الامبراطورية الاشورية الثانية عهدها بتسلم هذا الملك زمام الحكم في (٧٤٥ق.م) و استطاع خلال فترة حكمه التي امتدت على مدى تسعة عشر عاما ان يعيد مجد الامبراطورية الاشورية وهيبتها. قضى على الفتن الداخلية التي كانت تثيرها القبائل الارامية و الكلدانية و العيلاميين في بابل . من اشهر حملاته العسكرية حملته على الدويلات الارامية في سورية و فتحه مدينتي حلب ودمشق في (٧٣٢ق.م).

(٥٥) تل بارسيب

عاصمة مملكة ارامية كانت تدعى (بيت اديني) ظهرت في حدود سنة (٨٥٨ق.م) في اعالي سوريا على الضفة اليسرى من نهر الفرات جنوبي (قرقميش). غزاها (شلمنصر الثالث) ملك اشور في القرن التاسع قبل الميلاد و اخضعها لحكمه وسمى المدينة باسمه (كار شلمنصر) اي مدينة (شلمنصر). عثر في خرائبها التي تعرف اليوم باسم (تل احمر) على مسلتين تخلدان انتصارات الملك (اسرحدون) على مصر و فينيقيا سنة (٦٦٩ق.م).



١٦٣ ـ مشهد يمثل القنص من خرسباد.

الفرات الاوسط مزين بصور جصية فظة في تصميمها . وعندما يعود النقش البارز الى الظهور مرة أخرى في عصر الملك (سرجون الثاني) نجده يناسب ، على نطاق واسع ، عظمة مشروعة في تشييد عاصمة دولته الجديدة في (خورسباد) شمالي (نينوى) . وقد استبعد في هذه الفترة نحت الموضوعات التاريخية والوصفية وحلت محلها رموز المواكب والاحتفالات الاكثر مدعاة للملل . ونجد في قصر (خورسباد) العظيم الذي دمر وهجر قبل افتتاحه رسمياً ان القاعات والغرف المتداخلة مزينة بمواكب مرتبة ترتيباً كثيفاً ويبلغ ارتفاعها تسعة اقدام تقريباً . وتصطف صفوف من الحاشية والموظفين والخدم وهم يقفون ثابتين دون حراك في مشهد رتيب من مشاهد تقديم الولاء لجلالة



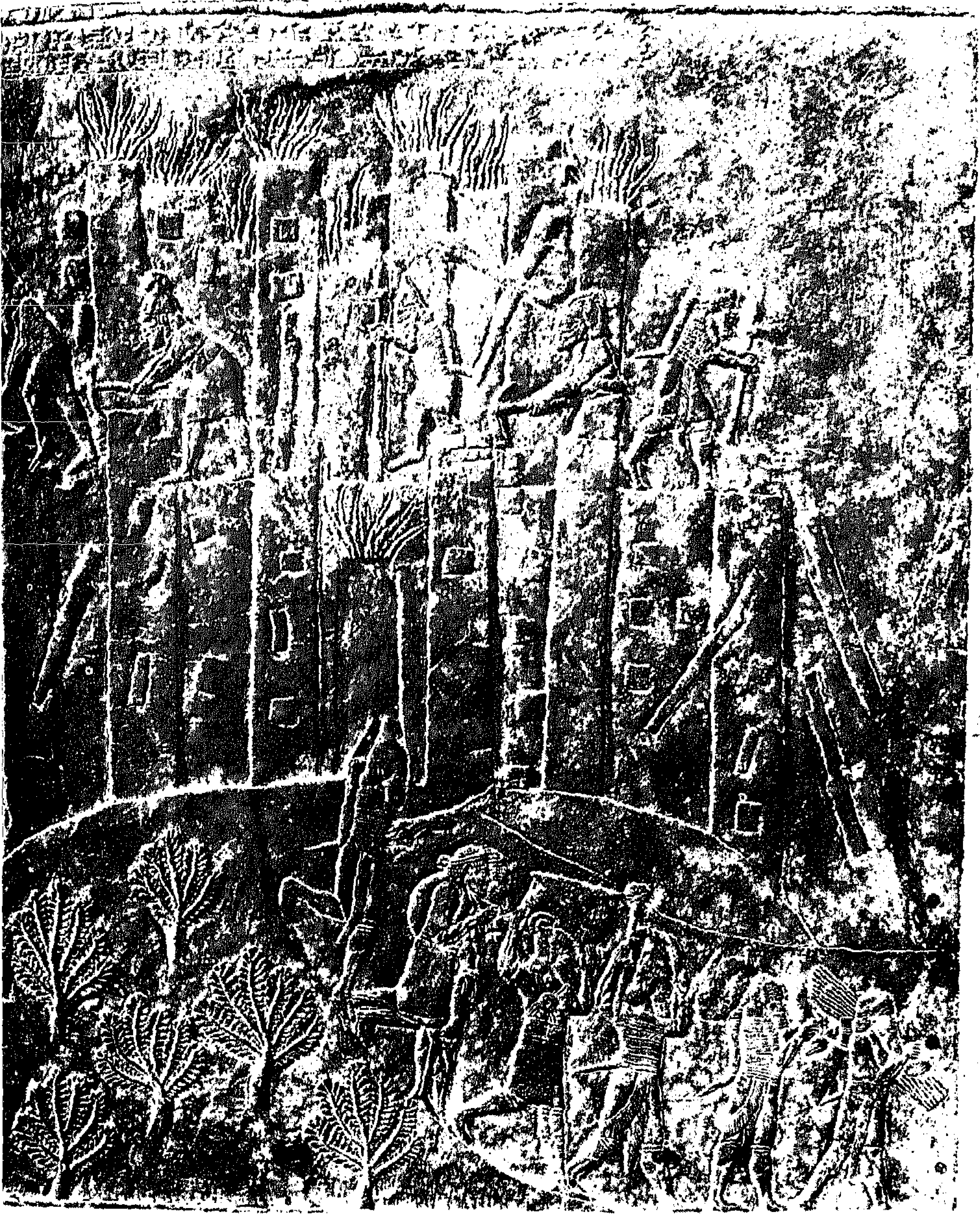
١٦٤ ـ زخارف من قصر الملك (اشور ناصر بال) في نينوى.

الملك ، وتظهر هذه الصفوف منفصلة عن تماثيل البوابات الضخمة التي تمثل الثيران المجنحة والجان . وتتكرر صورهم الجانبية والنمطية على نحو رتيب شأن الرسوم في تل (بارسيب).وعلى الرغم من بعض التطور في نوعية النقش ، إلا أن التأثير العام يفتقر الى الرشاقة الحقيقية . وفي الغرف الاصغر مساحة وجد الفنان امامه مجالاً أرحب . فهناك مشهد القنص بين وقت وآخر (الشكل رقم ١٦٣) ، او مشهد يصور معركة بحرية وهي صورة نادرة . وعلى اية حال فإن الرتابة في مشهد المواكب تخفّ في بعض الأحيان باستخدام الاصباغ على النحت البارز . وهناك آثار الصبغ الاسود على الشعر واللحى .

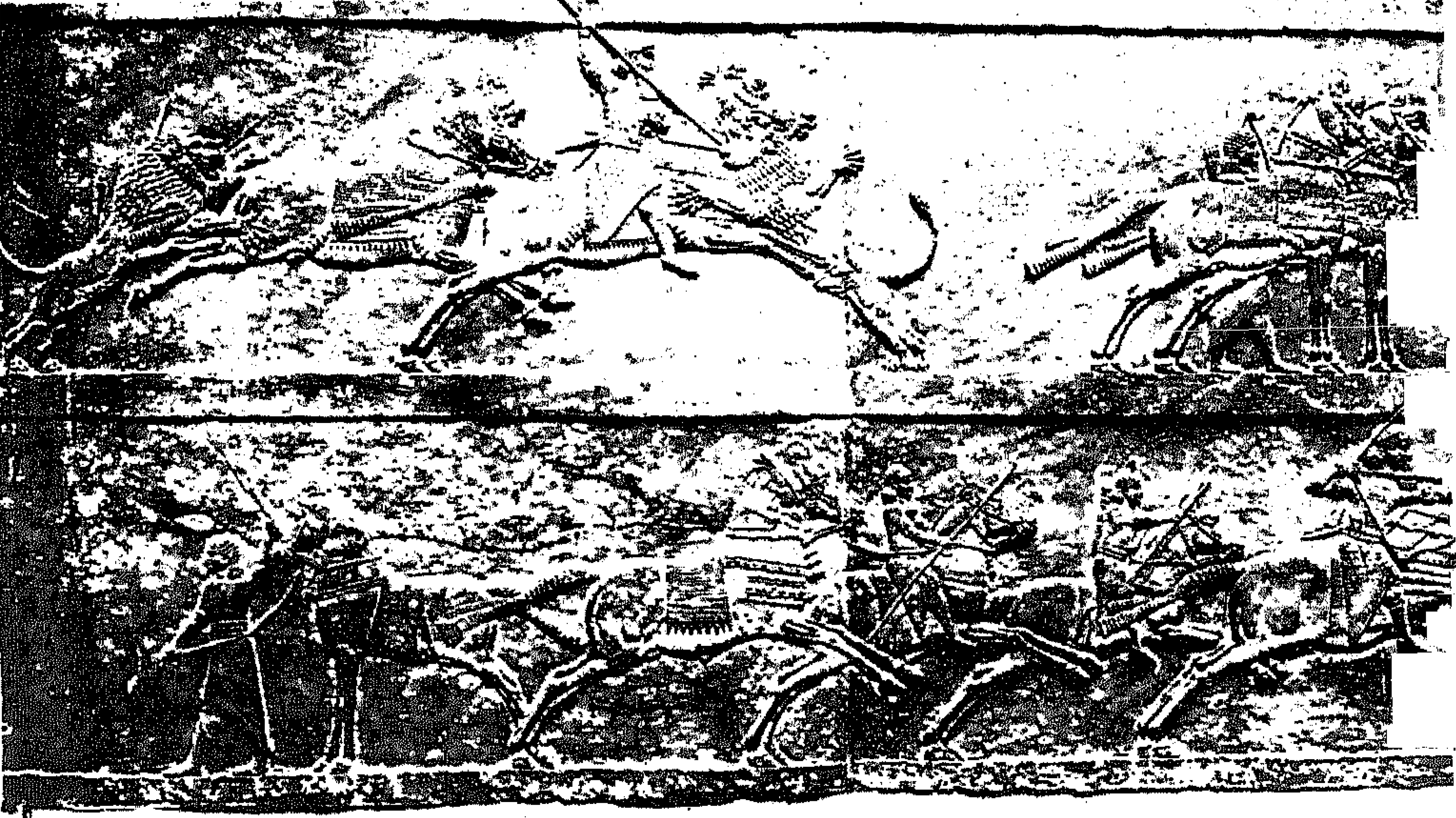


١٦٥ ـ اندحار العيلاميين ـ زخرفة من قصر (سنحاريب) في نينوى.

هناك ، اضافة الى النحت ، ادلة تشير الى وجود الكثير من اعمال الزخرفة في مباني (سرجون) . فقد زخرفت بعض الغرف المهمة في قلعة (خورسباد) بزينة شكلية (الشكل رقم ١٥٩) ملونة بألوان اساسية على جدران طينية بيض . كما ان المعابد التي تنتمي الى الفترة نفسها تتسم قاعدة واجهاتها بزخرفة مزججة تصور بالالوان الحيوانات الاسطورية وغيرها من الرموز الدينية . كما ان بلاط العتبات وبخاصة في المعابد مزين بالنقش البارز وفيها نماذج شكلية للمفروشات التي تبسط على الارض . وهناك نماذج من الحياكة المعقدة جداً والتطريز نجدها في الملابس الملكية المنحوتة على التماثيل الصخرية . والمعروف ان الاشوريين تفوقوا كثيراً في هذه الصنعة كما هو شأن سكان



١٦٦ ـ مشهد من قصر الملك (اشور بانيبال) يظهر الاستيلاء على المدينة.



١٦٧ ـ نقش جداري يمثل جزءاً من صيد الاسود الذي يقوم به (اشور بانيبال).

مدينة (الموصل) في العصور اللاحقة .

وهناك مجموعتان من النحت البارز الآشوري وصلتنا من مبانٍ تقع على هضبة القصر الرئيسة (قوينجق)[٥٦] في (نينوى) . والمجموعة الاولى من قصر (سنحاريب) وتعود الى الزمن الذي اعاد فيه بناء المدينة بعد موت (سرجون) وفشل تجربة (خورسباد) (الشكل رقم ١٦٠) . اما الثانية فتعود الى عصر ابنه (آشور بانيبال)[٥٧]

---

(٥٦) قوينجق:

تل شمالي نهر الخوصر على الضفة اليسرى من نهر دجلة قبالة الموصل، احدى عواصم المملكة الاشورية ، اشتهرت بقصور سنحاريب و اشوربانيبال فيها. وقد كشف عن كل مراحلها في عصر فجر التاريخ.

(٥٧) آشور بانيبال:

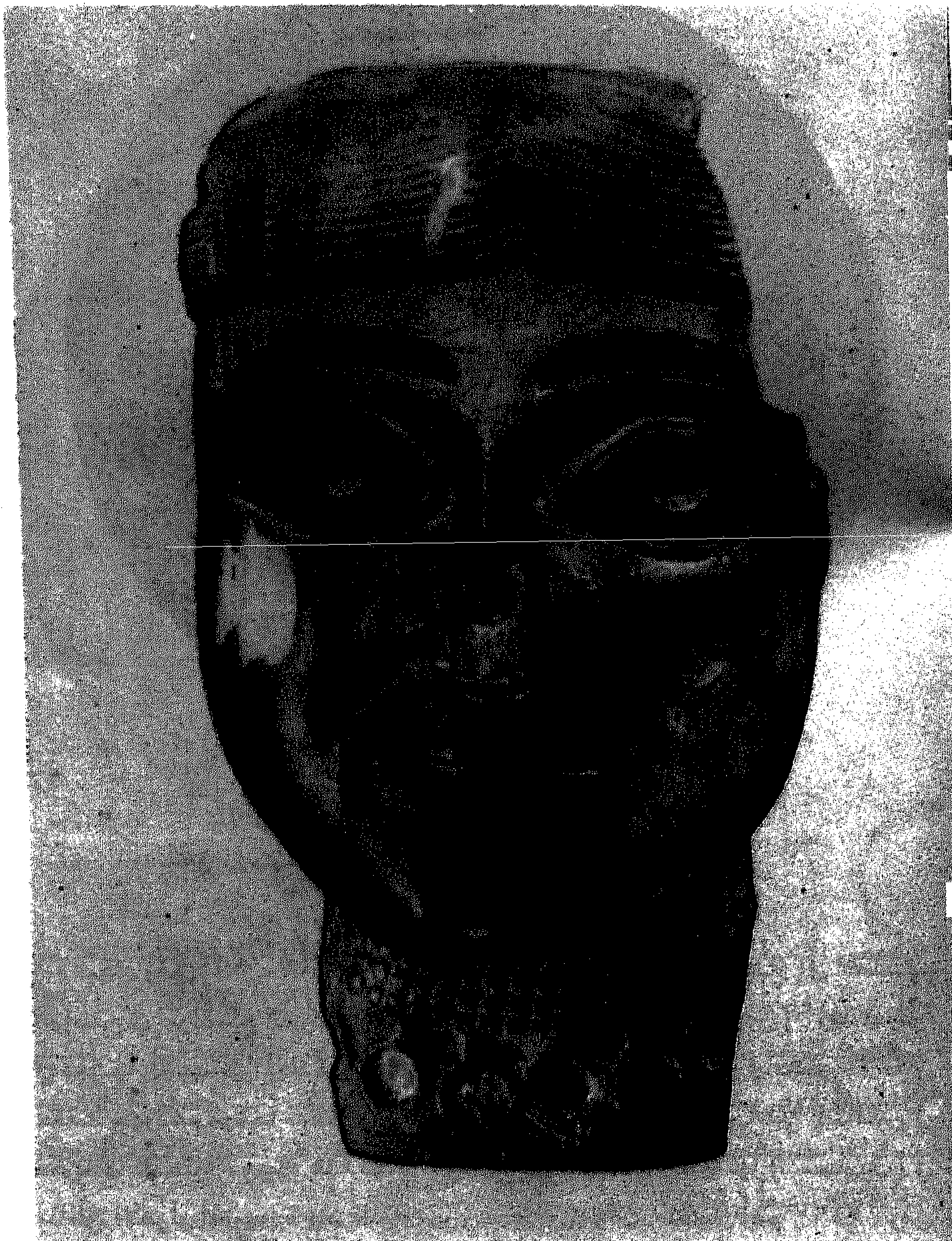
الملك الثالث عشر بعد المائة في تسلسل الملوك الذين حكموا الامبراطورية الاشورية. حكم اربعين عاما من (٦٦٩ ـ ٦٢٦ق.م) وكان قائداً حربياً ورجل دولة من الطراز الاول. عرف عنه الى جانب فتوحاته العسكرية حبه الاداب و الفنون، حيث شجع على التاليف و امر بترجمة العديد من الكتب الموضوعة باللغات السومرية و الاكدية والبابلية ووضع لها الفهارس والمعاجم. اشتهرت مكتبته العامرة في نينوى التي احتوت عشرات الالوف من المدونات والرقم الطينية. وقد خلدت اعماله في منحوتات حفلة صيد الاسود وحفلة العيد في الجنائن المحفوظة الان في المتحف البريطاني.





١٦٨ ـ أسد يحتضر من مشهد الصيد في قصر اشور بانيبال.

١٦٩ ـ صيد الحمر الوحشية.



١٧٠ ـ راس من العاج من نمرود.



١٧١ ـ طبق برونزي من نمرود.

(الاشكال رقم ١٦٤ ـ ١٦٩) . ويعود المثّالون في عصر (سنحاريب) الى حماسهم الواضح في المواضيع السردية والتوثيقية في الفترة السابقة لـ (سرجون) . وقد تفوقوا في معالجة الاحداث المعقدة والتفاصيل المتميزة لمواقع حدوثها . وفي بعض الاحيان حققت جهودهم نجاحاً مذهلاً ولا سيما عندما كان الاهتمام ينصب على التناقض في مكوناتها النحتية . ويبدو هذا شديد الوضوح في سرد حملة خاضها (سنحاريب) في مناطق الأهوار المشهورة عند التقاء نهري دجلة والفرات (الشكل رقم ١٦٠) . ومن المثير للاهتمام مقارنتها بمعالجة المصريين للاحداث في اطار مشابه حيث استخدمت تلك المكونات على سبيل المثال لتوحي بالمعنى نفسه وهو الماء. وعلى اية حال فإن النتائج



١٧٢ ـ طبق برونزي آخر من نمرود.

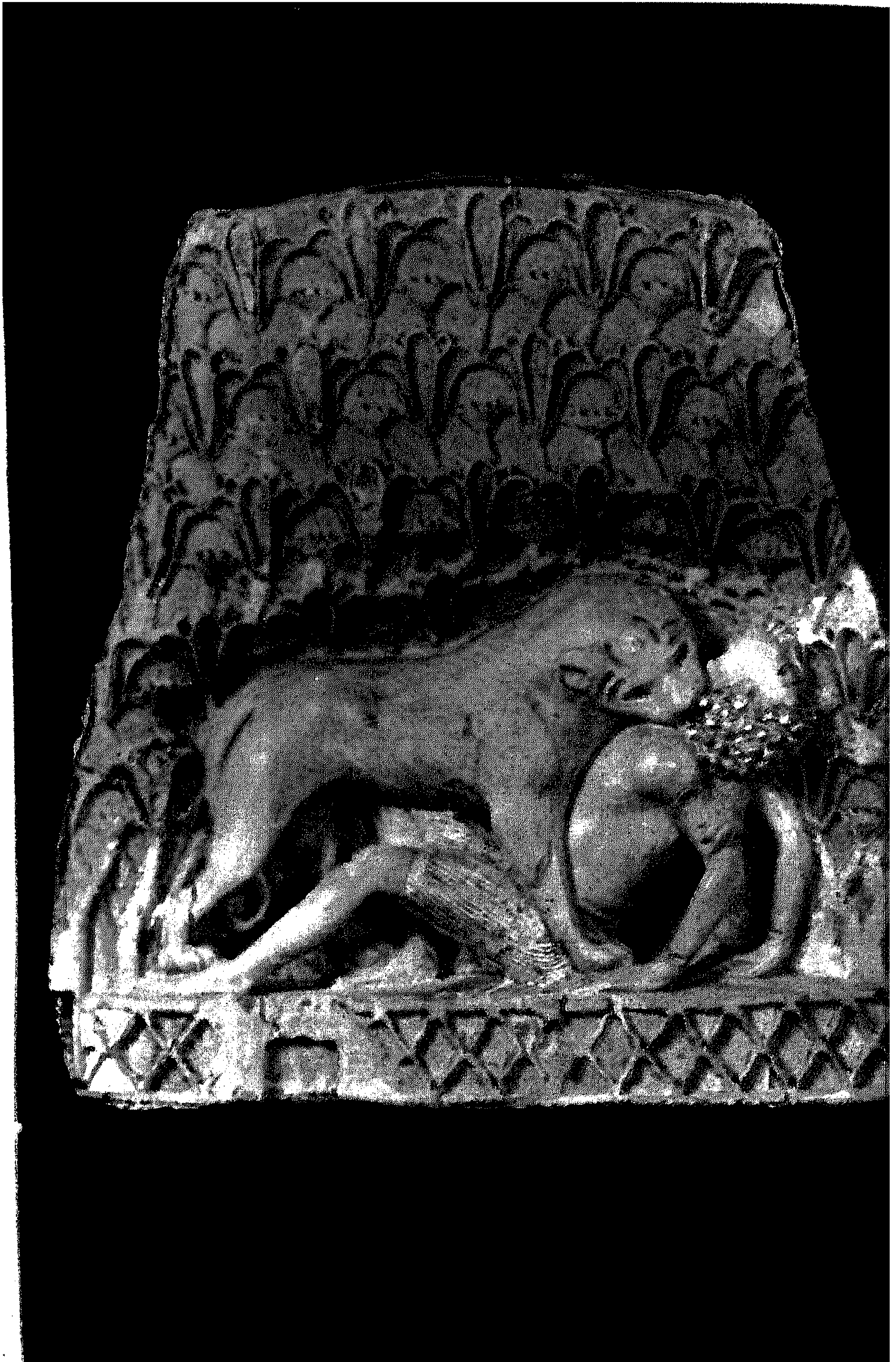
في بعض الأحيان لاتكون مرضية تماماً ، فقد استخدم ارتفاع البلاطة بكامله للحصول علىٰ مكان واسع لتصوير المشاهد المعقدة والكبيرة (الشكلان رقم ١٦٤ ، ١٦٥) . ويلاحظ المرء محاولات مستمرة لاعطاء الانطباع الاساسي عن العلاقة بين المكان والمسافة ، وهي محاولات لم تكن بعد بضعة قرون تشكل كثيراً من الصعوبة . وانتهت محاولة استخدام الخطوط القطرية لهذا الغرض بشكل من اشكال الاحباط يمكن ملاحظته ايضاً في قصر (آشور بانيبال) (الشكل رقم ١٦٤) .

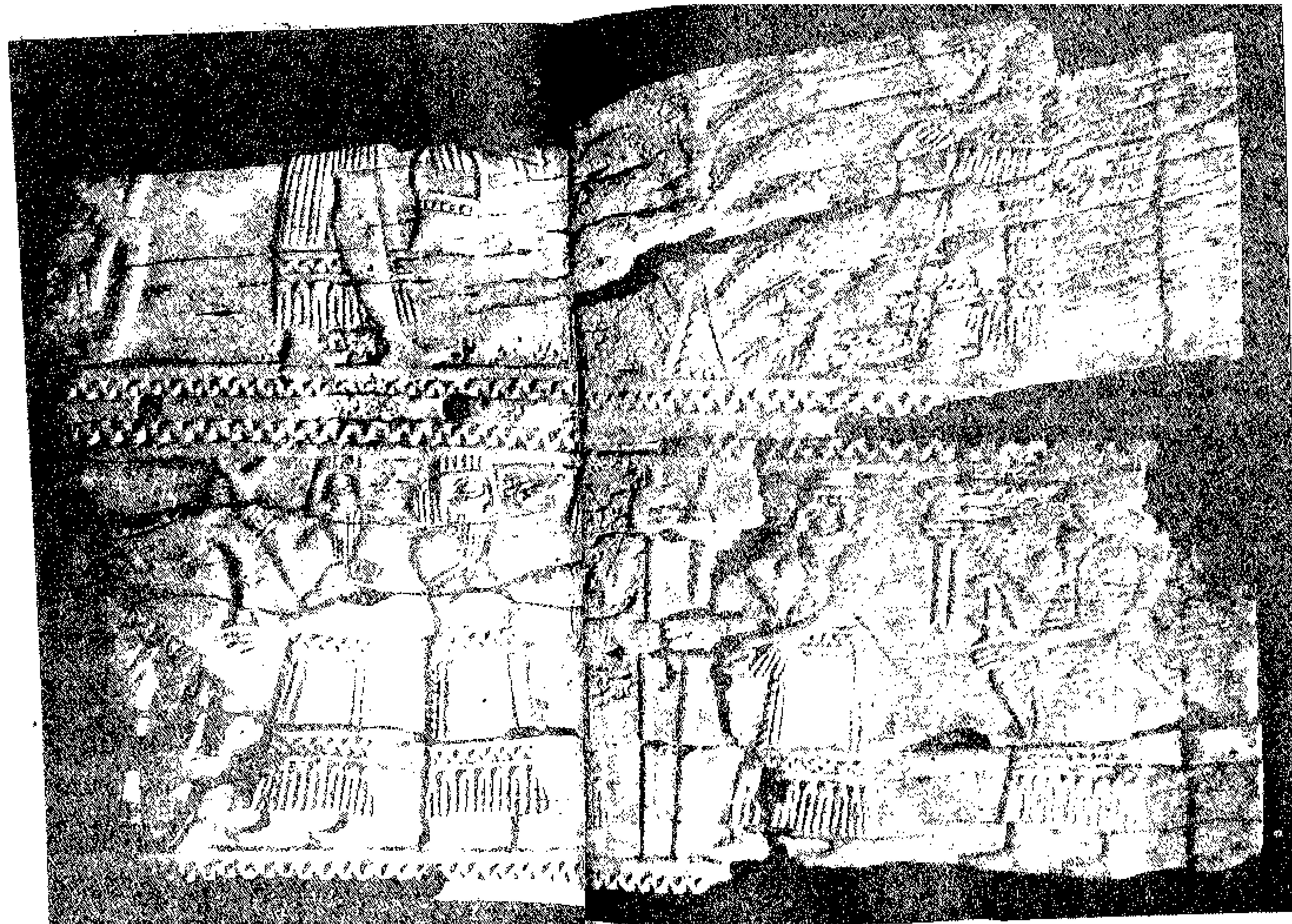
ونلاحظ في اعمال النحت في عصر (آشور بانيبال) دليلاً علىٰ الهدوء في الصراع من اجل التعبير التصويري (الاشكال رقم ١٦٦ ـ ١٦٩) . وفي المشاهد الوصفية نلاحظ

مرة أخرىٰ وجود الطبقات المتعددة . وعند وجود الخطوط القطرية فانها تستخدم بمهارة فائقة بحيث يميل بعض النقاد الىٰ ملاحظة انها تحتوي اول عناصر المنظور الحقيقي (الشكل رقم ١٦٦) . ولكن اعظم اسهام في كمال النماذج المعاصرة لتلك الفترة حدث في مجال آخر . ولابد ، حتىٰ خلال حكم الملك الآشوري ، ان تكون قد مرت فترات من الهدوء العسكري التي كان يحل محلها قنص الحيوانات المفترسة بوصفه هواية رجولية . وهنا وجد النحاتون الآشوريون موضوعاً أثيراً . ولعل النحت البارز الذي يمثل (صيد الاسد) في قصر (آشور بانيبال) يعد اشهر هذه الاعمال ، حيث يبرز الكثير من الخصائص المدهشة كالتكوين الدرامي والملاحظة الدقيقة لخصائص الشكل والاشارة ، كالمعالجة الحيّة للحدث العنيف وغيرها . غير ان الذين ألفوا البيئة الصحراوية التي جرت فيها الاحداث تتمثل اعظم الانجازات الفنية في معالجة مشهد طبيعي يخلو من الملامح ، وذلك من خلال المسافة المحسوبة بين الاشكال (الشكل رقم ١٦٩) . ان التعبير عن المزيد من الحالات المجردة ، شأن مأزق الفرس العنيف التي يعيق هروبها وجود مهرها الصغير ، وهذا فهم عام لمعاناة الحيوان مما جعل النحات قادراً على تحويل المشهد الى مأساة ، ان كل ذلك يوحي بدرجة من المشاعر التي غالباً ما يتردد المرء في اضفائها علىٰ الفنان الآشوري . وهناك موروث ثانوي في النحت البارز الآشوري طبق على اعمال النحت الهائلة المنحوتة علىٰ الصخر في مواقع مناسبة من مثل (بافيان ومالتاي وغيرهما) لتخليد الاحداث التاريخية ، ولكن هذا شكلي ولا يتضمن اي توق الى المعاني المجردة غير التعبير البسيط للنصب . وتشبه في الواقع علىٰ نطاق ضخم تصاميم الاختام الاسطوانية التي تنتمي الىٰ العصر الآشوري المتأخر والتي كانت فائدتها الوحيدة تكمن في اظهار مهارتهم الفائقة في صنع الاشياء الصغيرة .

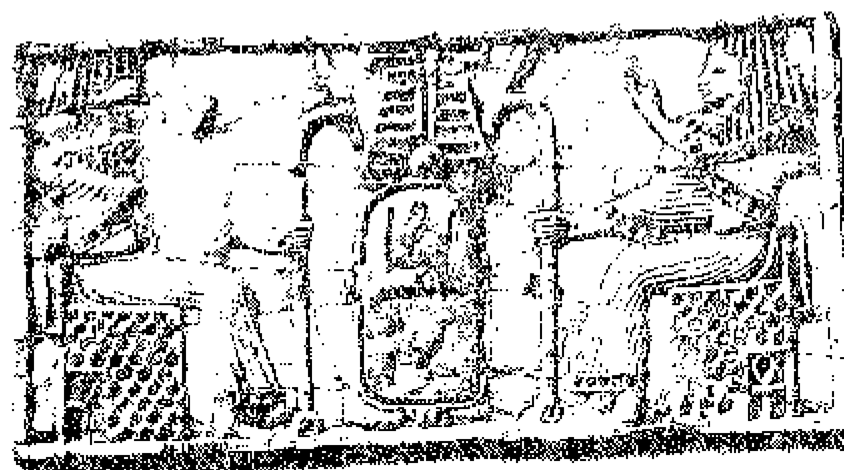
واخيراً هناك النقوش العاجية التي استخدمت في القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد لتزيين أثاث البلاط علىٰ الرغم من ان الصنعة والتصاميم لايمكن عدها آشورية صرف . لقد غدا المجتمع الراقي في بلاد آشور في تلك الفترة مجتمعاً (كوزموبوليتياً) علىٰ مايبدو . كما ان مهارة العمال الاجانب النادرة في بعض المجالات أشاعت تشغيلهم وجعلت استيراد منتجاتهم رائجة . ولهؤلاء ندين بالفضل لبعض النماذج من البرونز

١٧٣ ـ اسد يصرع حبشيا ـ احدىٰ روائع عاجيات نمرود.
←





١٧٤ ـجانب من صندوق من العاج من اذربيجان.



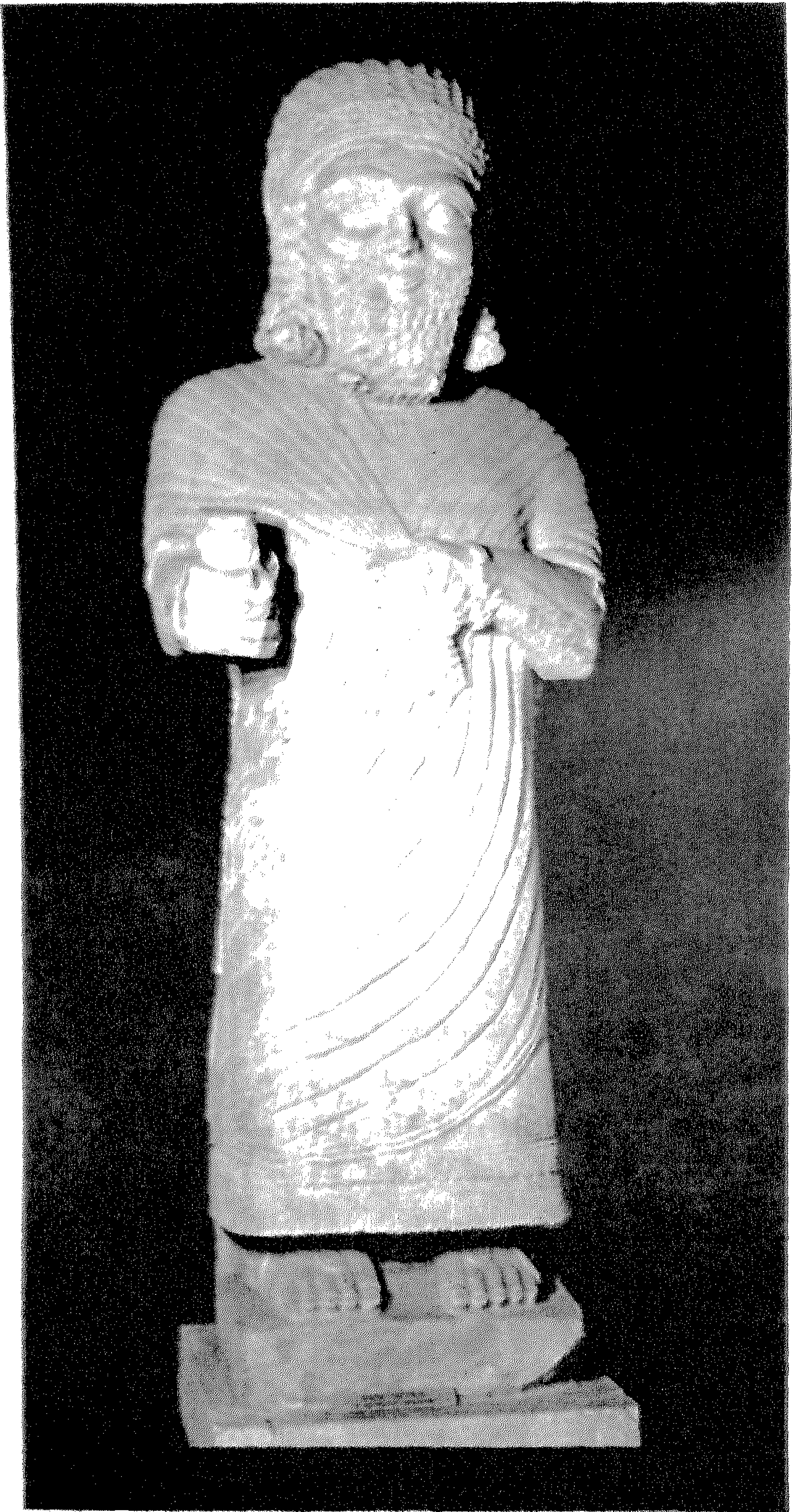
١٧٥ ـلوح عاج من نمرود.



١٧٦ ـلوح محفور من العاج.

←

١٧٧ ـتمثال ضخم لأحد الملوك من مالاتايا في الأناضول.





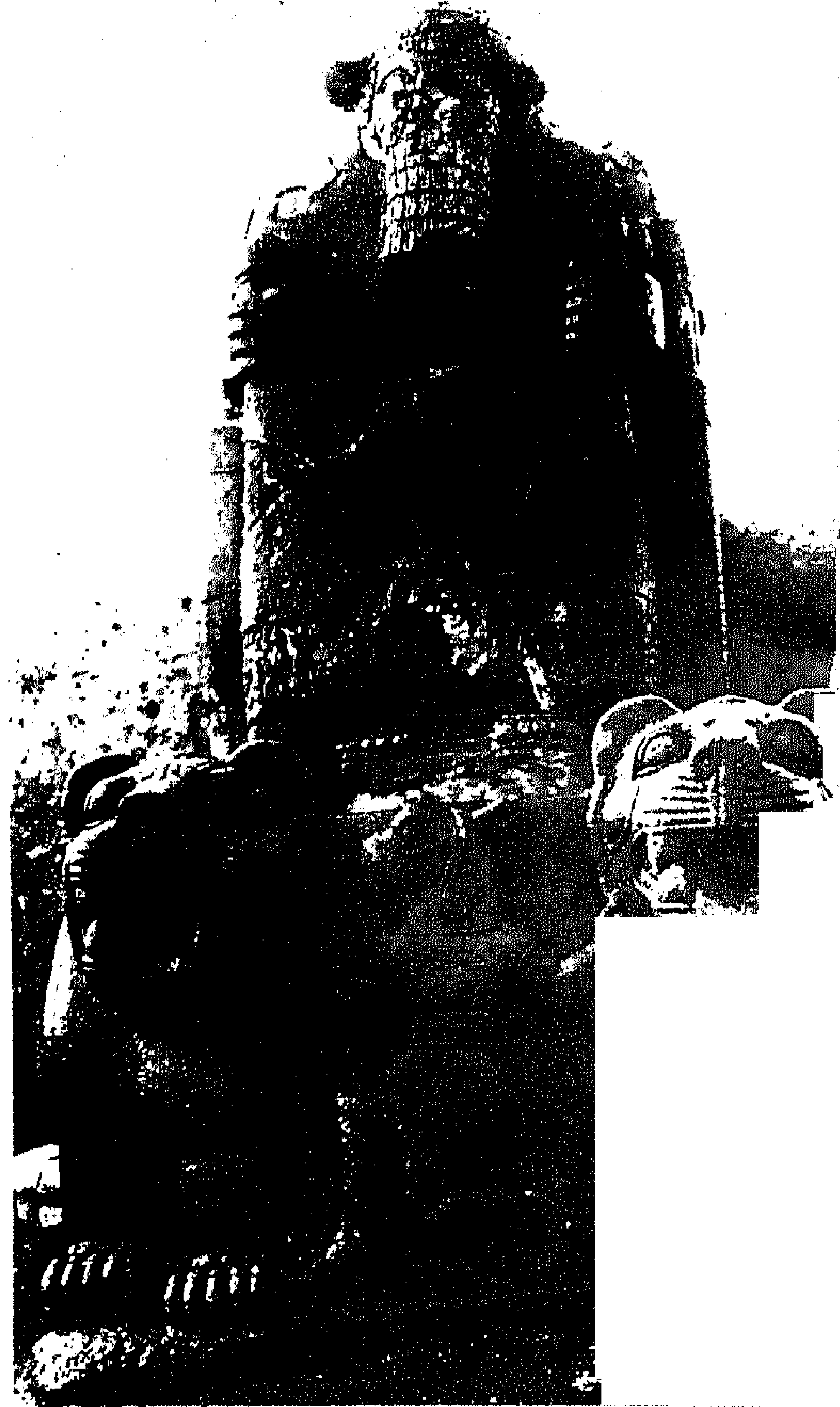
١٧٨ ـ نقش بارز على بوابة ترجع الى القرن التاسع في مالاتايا.

الفينيقي (الشكلان رقم ١٧٢ ، ١٧٢) . ومن بين اعظم مجموعات النقش العاجي الدقيقة واكثرها تنوعاً (الشكل رقم ١٧٣) تلك التي ظهرت موتيفاتها في (دمشق) و (صيدا) و (صور) بل في (مصر) التي استمدت منها المدن السورية فنّها . فتماثيل النساء على سبيل المثال كانت معروفة بخلاف الموروث الآشوري . وكانت اعمال النقش البارز المجسمة تجسيماً دقيقاً مرصعة بطبقة من الذهب والزجاج اللازوردي والقرمزي ويستطيع المرء ان يدرك جيداً مدى اعجاب الآشوريين بجمالها .

اما الى الشمال والغرب من بلاد آشور ، وفي سوريا الكبرى وبين جبال (طوروس) ، فقد قدمت شعوب تعد اقل شهرة اعمالاً فنية اقل قيمة خلال الفترة نفسها . وكان الفرجيون يحتلون آنئذٍ سهل الاناضول وقاموا خلال القرون الاخيرة من الالف الثاني ق .م . بطرد الحثيين من وطنهم في (هاليس) . ولكن خلال القرنين التاسع والثامن ق. م. وفي مدن مسوّرة تمتد من (مالاتيا) في الشمال الى (قرقميش)[٥٨] على ضفة الفرات وحماة بدأت الفترة التاريخية التي أعقبت الحثيين . وقد عرف فن هذه المدن بفن

---

(٥٨) قرقميش:
مدينة ومملكة حثية ظهرت في الالف الاول قبل الميلاد وهي الان داخل الاراضي التركية.



١٧٩ ـ تمثال الملك الاله يجلس على عرش مربع من قرقميش.



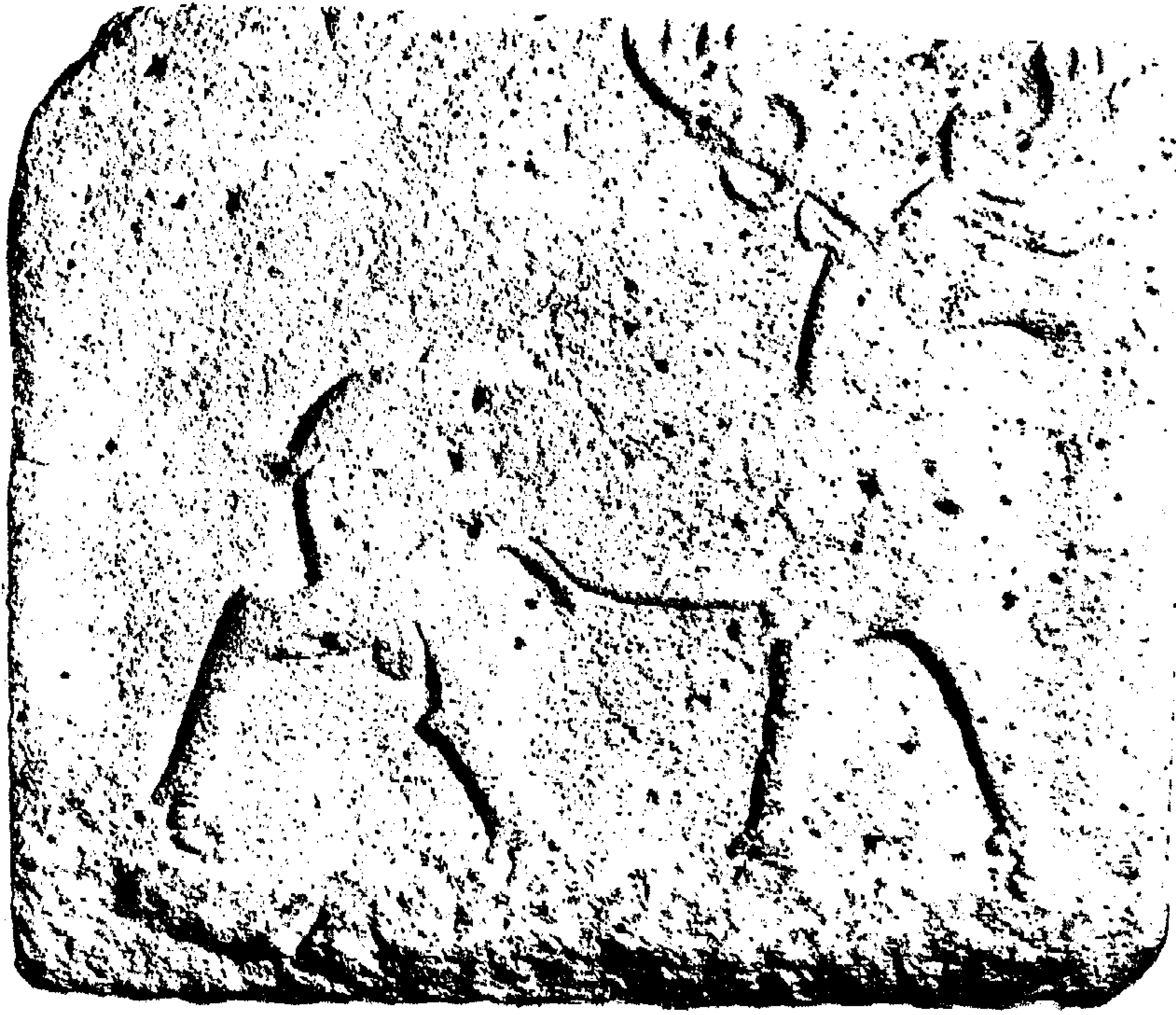
١٨٠ ـ تمثال من تل حلف استخدم دعامة للسقف في واجهة القصر.



١٨١ ـ نحت على الصخر في (أقريز)



١٨٢ ـ نحت من (الاكاهويوك) يحتل موقعا شبيهاً بموقع الثيران المجنحة في خرسباد.



١٨٣ ـ نحت من قرقميش.

الحثيين لانه يرتبط بالعلاقة المميزة المبكرة للحضارة الحثية ، بما فيها الكتابة الهيروغليفية . بيد أن هذه الحضارة كانت في الواقع هجيناً معقداً. ففي مدينة (قرقميش) احتك الحثيون العاملون هناك بالفينيقين والحوريين[٥٩] وقبائل الاراميين[٦٠] . ولما اصبحت المدن خاضعة بمرور الايام للهيمنة الآشورية فإن الاثار

---

(٥٩) الحوريون:
اصل القبائل الحورية، كما هو مرجح، يرجع الى المنطقة الجبلية بين بحيرة (فان) و بحيرة (اورميا). و يعتقد ان هذه القبائل نزحت من المنطقة المذكورة و استقرت، منذ نهاية الالف الثالث ق.م . في المكان الذي اطلق عليه البابليون اسم (صبراتو) و الذي يمتد من ديالى الى حدود اسيا الصغرى وشملت فيما بعد بلاد اشور ايضاً.

(٦٠) الارامیون:
قبائل عربية نزحت من شبه الجزيرة العربية الى منطقة حرّان الواقعة في شمالي سورية عند منابع رافدي الفرات وهما (الخابور) و (البليخ). عاش الاراميون وهم يتحدثون (الارامية) وهي لهجة متفرعة من السامية العربية الاصل .



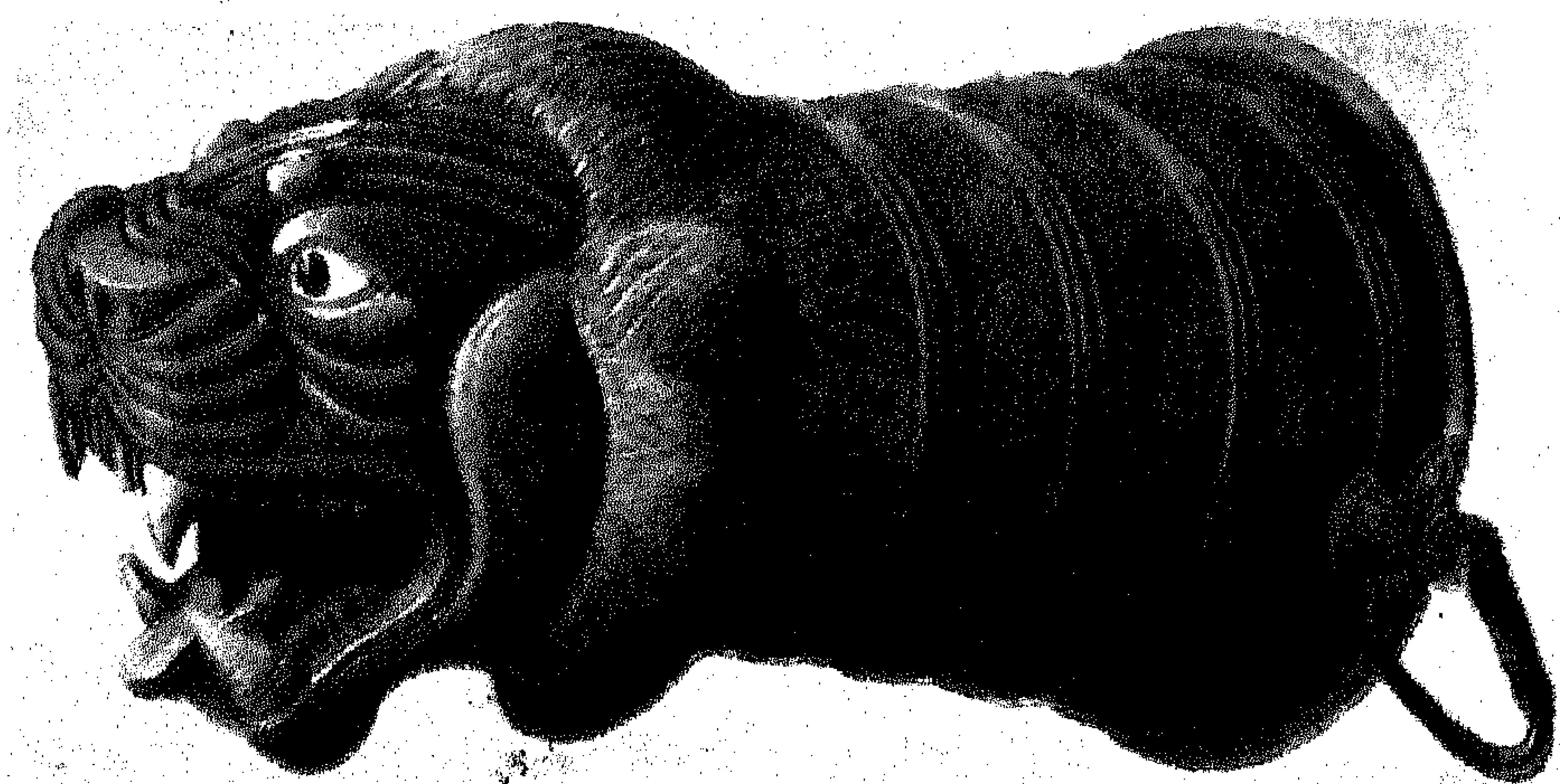
١٨٤ ـ نقش بارز من (قره تبه) يظهر اسلوب بلاد الرافدين.



١٨٥ ـ نقش بارز على لوح.

الاجنبية طمست كل الآثار الفردية في حضارتهم .

وعلى الرغم من ذلك ، فهناك ملامح مهمة بين الأنصاب الباقية . فمدينة (مالاتيا) ظلت بعيدة عن كل من سوريا وبلاد الرافدين بعداً يكفي الاحتفاظ ببعض المثّالين الذين ألفوا الموروث الحثي الذي كانت جذوره تمتد الى (بوغازكوي) . وتشير بعض اعمال النقش البارز على بوابة من القرن التاسع في (مالاتيا) تتسم باهمية اثارية الى صنعة متميزة . (الشكل رقم ١٧٨) . وهناك ايضاً تمثال مذهل يصور احد الملوك ويبلغ حجمه ضعف الحجم الطبيعي (الشكل رقم ١٧٧) . وفي مدينة (افريز) الواقعة على الجانب الشمالي من جبال (طوروس) ، نحت بارز رائع في الصخر لا يحتاج الى توضيح (الشكل رقم ١٨١) اذا فهمنا موقعه عند مصدر تيار الماء الذي يمنح الحياة . ويشير هذا النحت بوضوح الى عدم تأثره كثيراً بالاعراف الاسلوبية السائدة في الدول المجاورة . وفي مواقع اخرى هناك نحت مدور تجسده تماثيل وقواعد اعمدة تستند الى

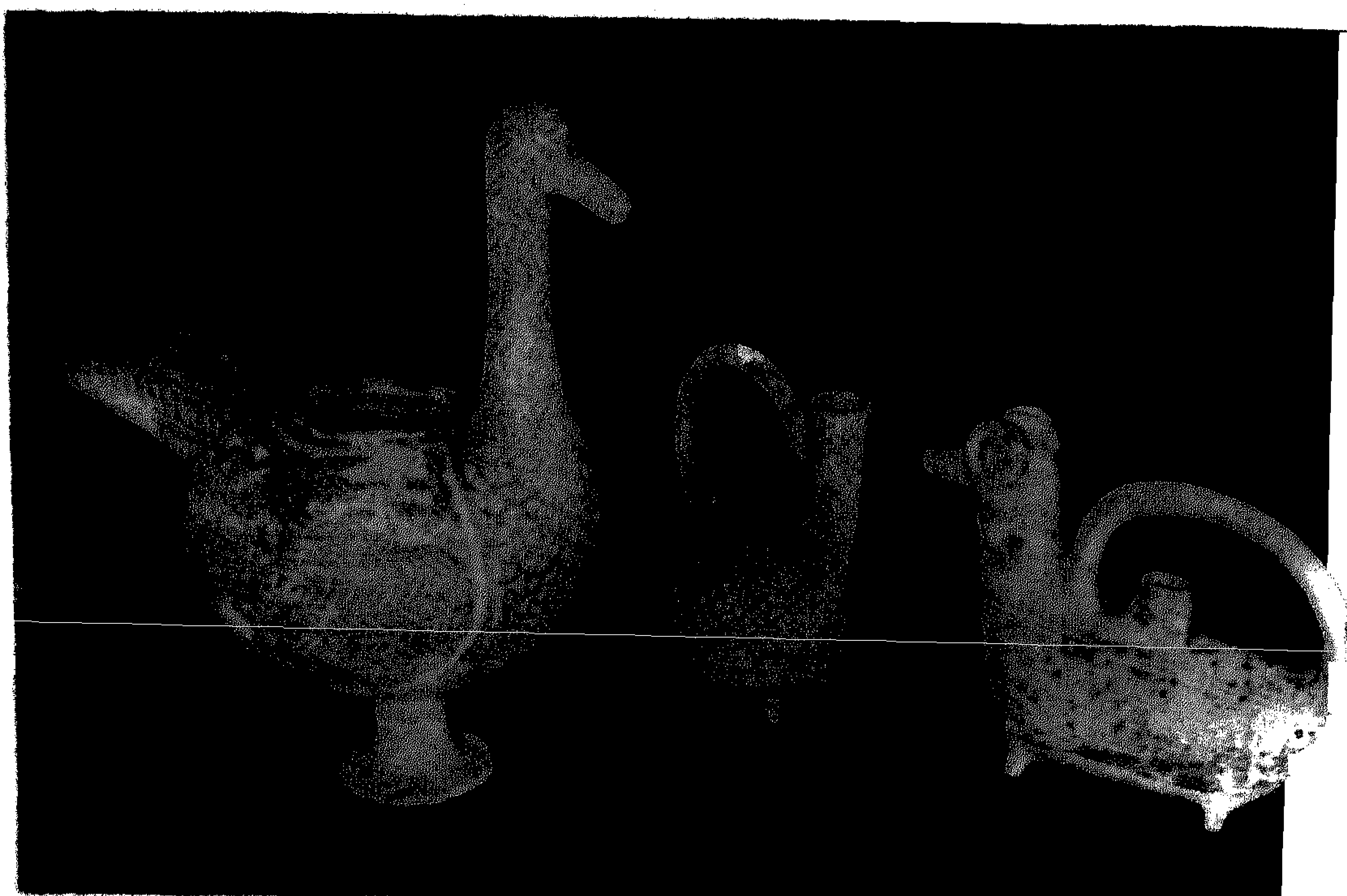


١٨٦ ـ سطل برونزي بهيئة اسد من (كورديوم).

حيوانات زوجية (الشكل رقم ١٧٩) . وقد عثر على نماذج غريبة لمثل هذه التماثيل التي توضع في مدخل البوابات في احد القصور في (تل حلف) (شكل رقم ١٨٠) وهي مدينة بخصائصها الفريدة للحكام المحليين من ذوي الاصول (الارامية) (العربية) .

غير ان اكثر الاثار الباقية من الحضارة الحثية الجديدة والحثية السورية انما تتمثل في مجموعة بلاط من الصخر صفّت الواحدة بجوار الاخرى لحماية قواعد الجدران وتزيينها في المباني العامة . ويمكن مشاهدتها في (قرقميش) (الشكلان رقم ١٨٣ ، ١٨٩) و (زنجرلي) و (ساكجيكوزي) و (ماراش) ومدن كثيرة اخرى غيرها وتظهر عليها النقوش الفظة والاشكال والمشاهد المكررة ـ وهي بهذا تمثل فناً أعاقته محدودية المواد إذ أن اغلبها من البازلت الصلد أو حجر الكلس غير المصقول الذي يزعج عين الناظر . ولعل اقل الاعمال النحتية جاذبية من الناحية الجمالية تتمثل في اعمال النقش البارز الذي رافق الكتابة المشهورة باللغتين الحثية والفينيقية في القصر الريفي في (قره تبه) الواقعة شمالي (سيلسيا) (الشكلان رقم ١٨٤ ، ١٨٥) . ويلاحظ المرء هنا جنباً الى جنب بلاطاً ذا احجام مختلفة يحمل نقشاً بارزاً يمكن التثبت منه بوصفه فينيقياً او آشورياً او حتى مصرياً من حيث الاسلوب والرمز .

وقد ازدهرت في القرنين التاسع والثامن ق .م . وفي الوقت نفسه التي ازدهرت فيه الدولة الحثية السورية ، مملكة اورارتو الواقعه على بحيرة وان . ولعل الفن في هذه



١٨٧ ـ مجموعة من الأباريق الفرجية.



١٨٨ ـ نقش بارز على الفخار ـ فن فرجيا.



١٨٩ ـ نقش بارز من قرقميش.

المنطقة كان مقلداً يرتبط ارتباطاً شديداً بالفن الآشوري . غير انه يبدو وقد الهم مدرسة بكاملها من فناني المعادن الذين أنعش تأثيرهم الفنون الثانوية في الدول المجاورة مدة طويلة . ففي احد المعابد يمكن مشاهدة قدور برونزية مرتفعة تحملها ثلاث قوائم من الحديد . كما عثر على اوانٍ متشابهة ذات حوافٍ مزينة برؤوس ثيران مجسمة في موقع قرب (ارزنجان) وعثر أيضاً على نموذجين آخرين في المدفن الهائل المعروف باسم (هيكل ميداس) .

ومن المدهش حقاً انها مزينة برؤوس نساء تظهر ثانية بعد ذلك في بلاد اليونان . وفي نقش بارز آخر من نقوش (سرجون) هناك حاشية البلاط يحملون اواني برونزية تشبه الدلو وهي على شكل رأس اسد . ويعرف ان أصل هذه الاشياء يعود الى (أورورتا) غير أن أفضل النماذج التي وصلت الينا كانت من قبور گورديم .

ان قبور (گورديم) قدمت ايضاً اكثر النماذج تميزاً في الفن (الفرجي) الخالص وهي أثاث محفور جيداً ومرصع بالخشب النادر ، وكذلك الاواني المصنوعة من الزجاج الشفاف والفخار الرائع الذي يحتوي اشكالاً بألوان مختلفة (الشكل رقم ١٨٧) . وماعدا ذلك ، فإن مايبقى من الصنعة الفرجية يتمثل اساساً في مجال الطين المفخور الذي يستعمل في العمارة (الشكل رقم ١٨٨) . ولكي تشبه الأنصاب الحجرية المنحوتة واجهات المباني تشير الى الموقع الذي نصبت فيه . اما ماتبقى من الحضارة الفرجية ، فإن انجازاته تتمتع بنكهة غربية لاتنسجم مع انجازات الاقطار التي نحن بصددها .

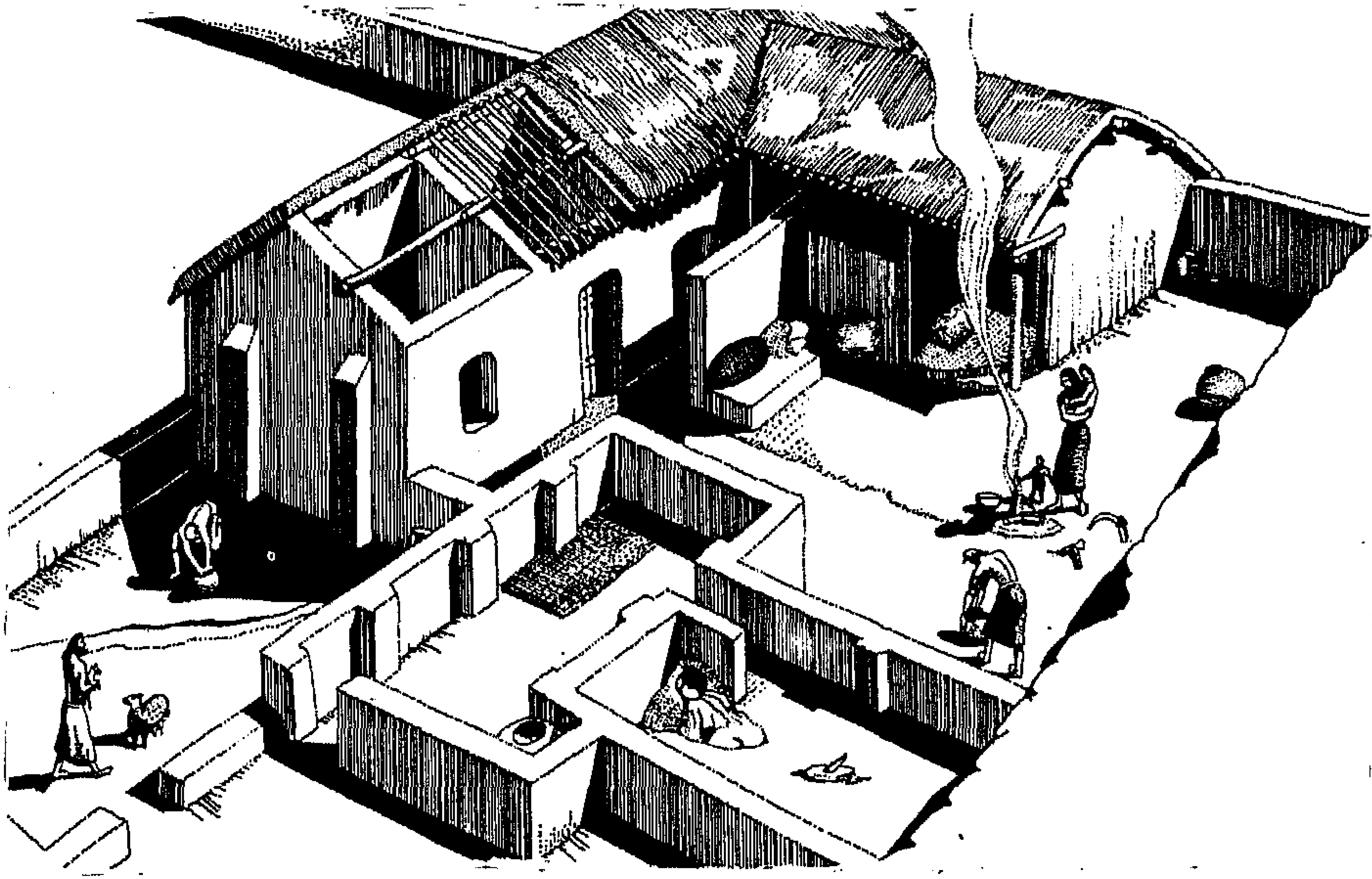


القسم السابع

موجز العمارة في الشرق الادنى

لقد اختار الفلاحون في عصور ماقبل التاريخ في الشرق الادنى مواد البناء حسب بيئتهم الجغرافية . فقد استخدم سكان الوديان وأراضي الدلتا في الانهار الكبيرة القصب المكسو بالطين او قطع الطين التي تترك لتتصلّب في الشمس . اما في الاراضي التي تكثر فيها الصخور ولاسيما الواقعة شمالي بادية الشام ، فقد كان ميسوراً جمع الحجارة لبناء الجدران أو صقلها لذلك الغرض . وفي العصر الحجري الحديث الذي يسبق (٥٠٠٠ق .م .) أخذ الآجر المشوي يحل محل (اللبن) عند البنائين البدائيين . واصبحت الجدران المشيدة بهذه المادة ، سواء استخدم الصخر ام لم يستخدم كأساس لها ، من ابرز ملامح البناء في الشرق الادنى (الشكل رقم ١٩٠) . واختفت اشكال المباني المصنوعة من الخشب والقصب والتي شاعت في وديان الانهار ، على الرغم من ان تأثيرها في مبادىء البناء بالآجر استمر واضحاً واصبح يفسر التسنن غير المألوف في واجهات الآجر في مصروبلاد الرافدين (الشكل رقم ١٩١) . ومن الغريب أن تبقى حتى اليوم الواجهة الشبيهة بالجرس والتي كانت شائعة في البيوت المبنية بالقصب في اهوار جنوبي بلاد الرافدين . ويرمز تصميمها المعقد الى المعابد في العصور السومرية (الشكل رقم ٢٣) .

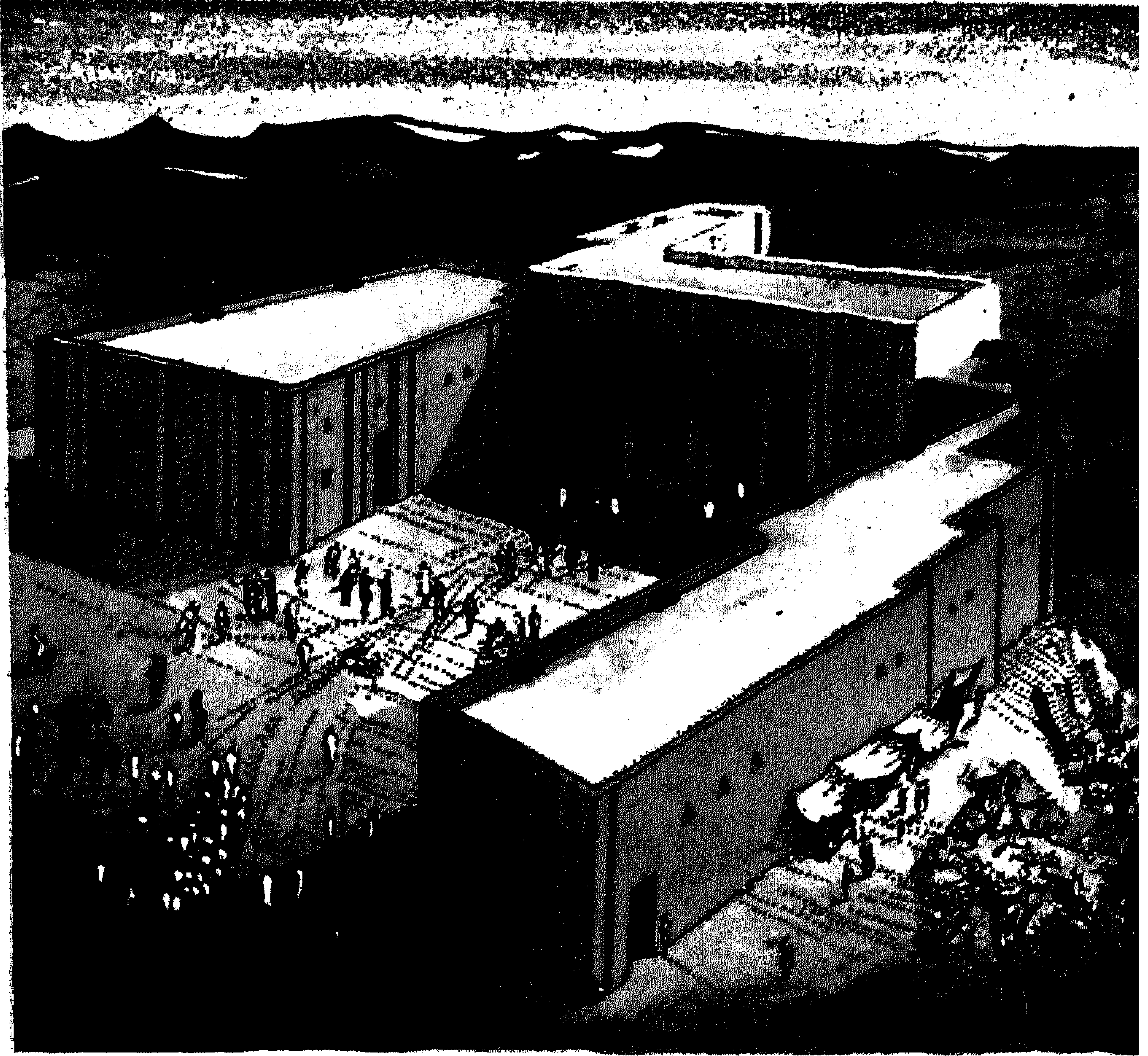
لقد شهدت القرون التي سبقت العام (٣٠٠٠ق .م) في هذه البلاد أولى المحاولات الواعية في التصاميم المعمارية التي وصلت الذروة بابتكار المباني العامة المدهشة



١٩٠ ـبيت فلاحي من (تل حسونة).

حقاً . ففي بلاد الرافدين اصبحت المعابد المبنية بالآجر في طور العبيد بما في ذلك جدرانها الخارجية تشيد الآن فوق دكة عالية من الآجر (الشكل رقم ١٩٢) . لقد كان الآجر المفخور مستخدماً على نطاق ضيق كما أن واجهات الجدران كانت تزين بالفسيفساء التي تتكون من مخروطات من الطين المفخور ويلون رأس هذه المخروطات او تغلف بالنحاس . (الشكل رقم ١٩٣) . اما الحرم العالي القائم في الوسط فيضاء بنوافذ معينة بينما تخفف كآبة الغرف المحيطة بالافاريز الملونة (الشكل رقم ١٩٥) . وفي مصر كانت الاضرحة المصنوعة على شكل مصاطب من الآجر وواجهاتها المقسمة الواحاً تؤذن بأهرامات عصور السلالات .

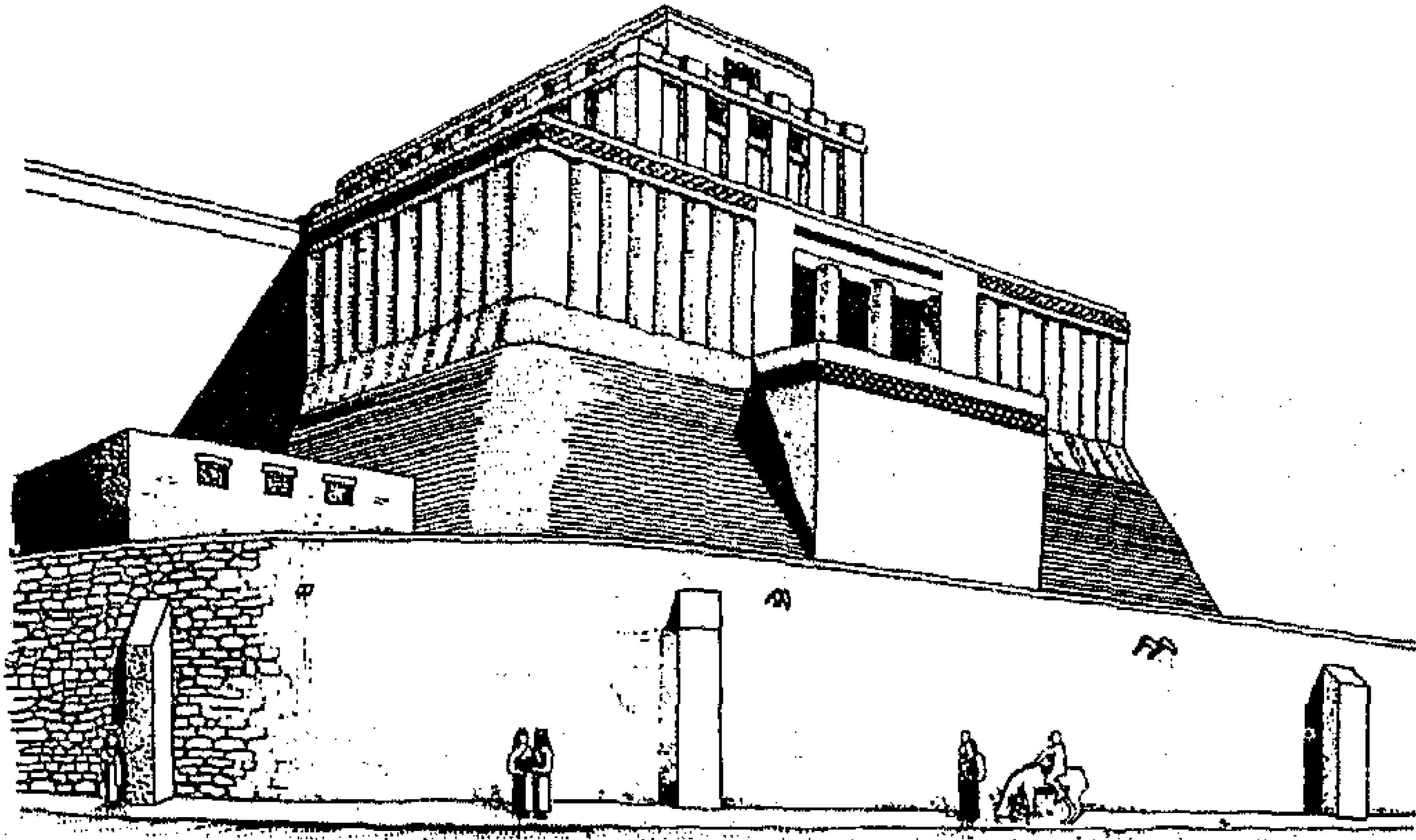
لقد تأثرت خصائص العمارة المصرية في طور السلالات بثلاثة مؤثرات رئيسة : اولاً ، كانت هناك ظروف جيولوجية وفرت الكثير من حجر البناء بأشكال متعددة : حجر الكلس في جروف وادي النيل من القاهرة الى الاقصر ، والصخور الرملية في منطقة أبعد تمتد الى الجنوب وكذلك حجر الصوان والبازلت والمرمر والرخام . وثانياً ، هناك



١٩١ ـ معبد من طور العبيد.

المناخ حيث السماء الصافية والمشرقة مما حتم ضرورة إستبعاد الحرارة عن المباني بدلاً من السماح بمرور الضياء إليها . ويرى المرء اخيراً اثر النظام الاجتماعي الذي جعل العمل المنظم متوافراً على نطاق واسع .

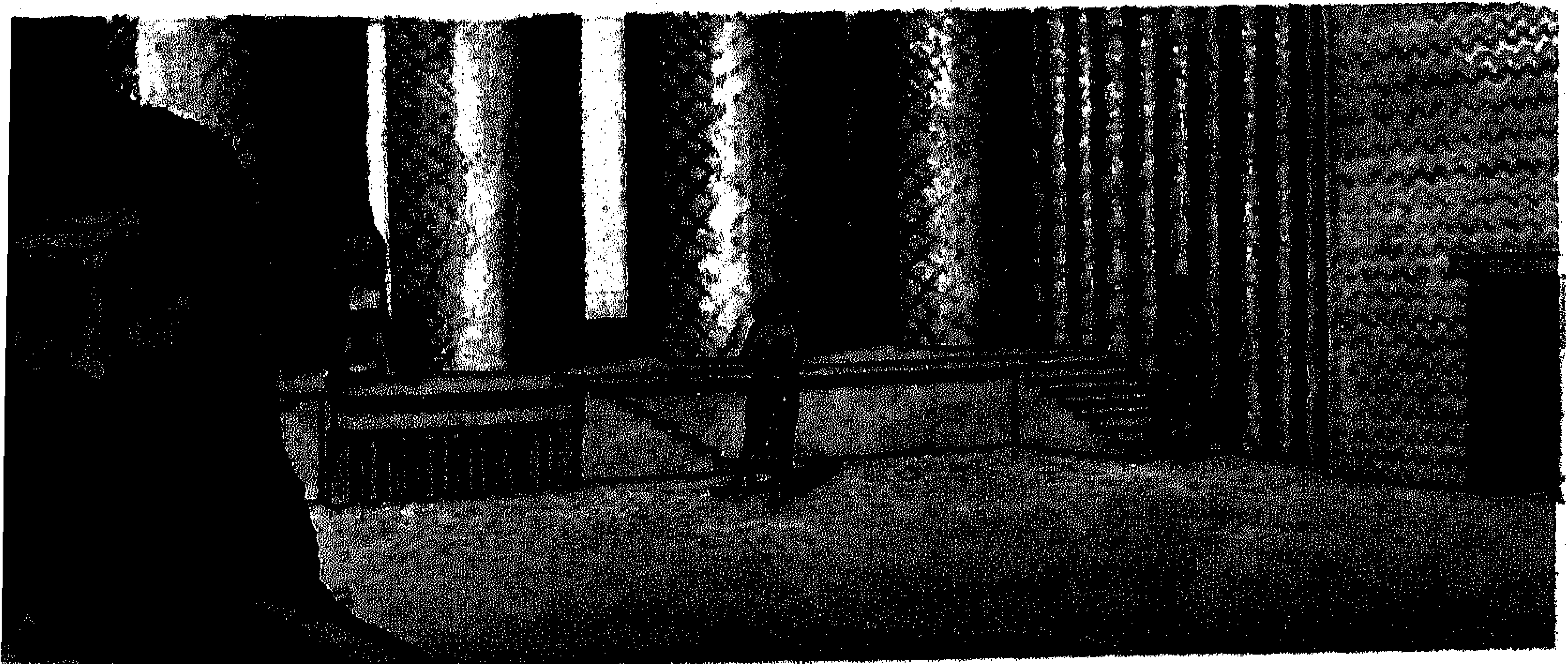
ويبدو ان اسلوباً متميزاً في العمارة اصبح متطوراً جداً في زمن السلالة الثـالثة (الشكلان رقم ١٩٤ ، ١٩٦) . فالاهـرامات المـدرّجة ومبـاني الدفن في (سقـارة)



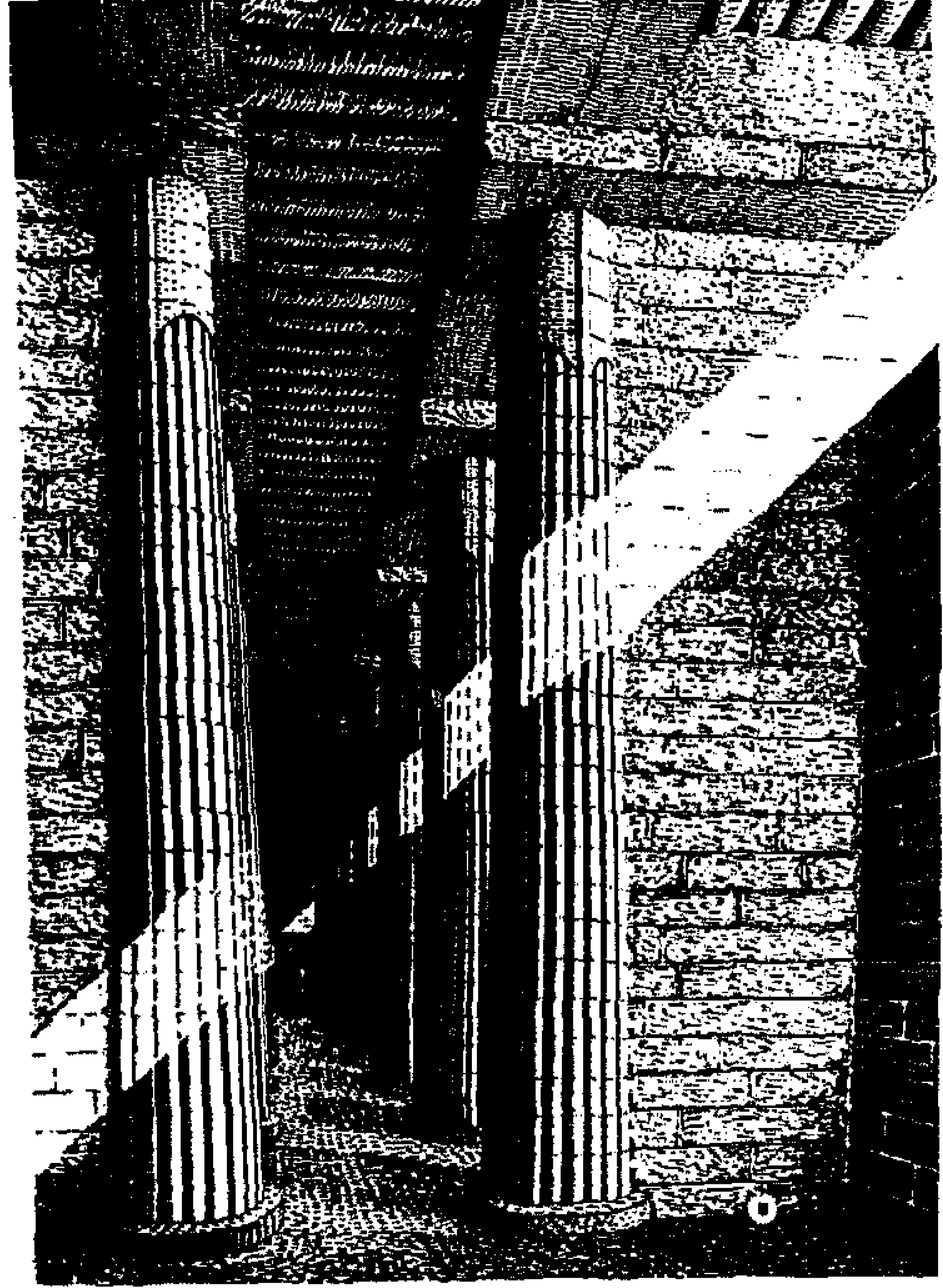
١٩٢ ـ معبد في (اريدو).

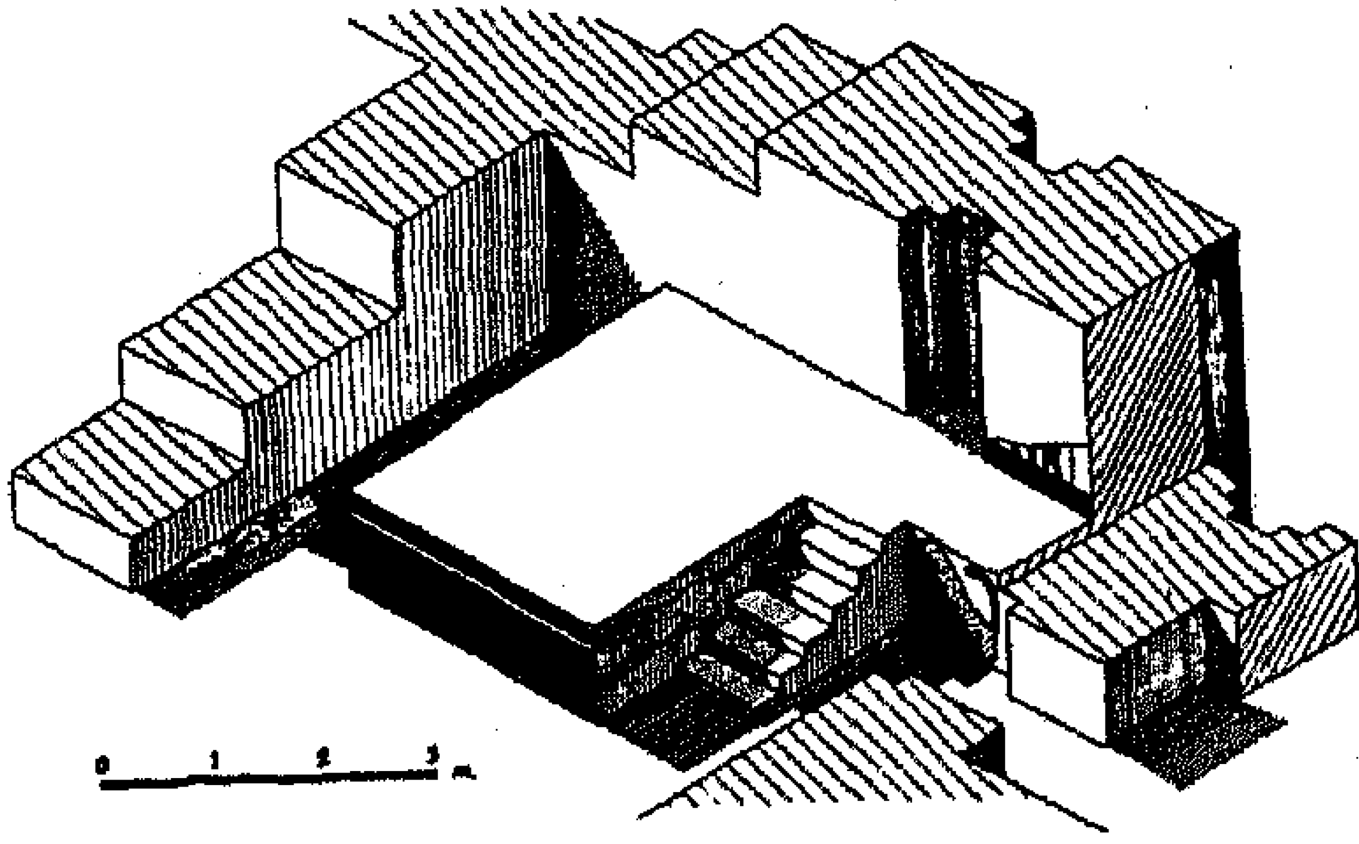
(الاشكال رقم ١٩٧ ـ ١٩٩) لاتشير الى تطبيق قواعد البناء بالآجر تطبيقاً ماهراً في فن البناء بالحجارة حسب ، بل التعامل الواثق مع الأشكال العضوية ـ البردي وغيره من الاشكال النباتية (الشكل رقم ١٩٨) بوصفها تهدف الى الزينة ، إذ حتى اعمدة السقف الخشبية في الايام الاولى التي اصبحت فيما بعد من الحجر انما تشكل وسيلة جذابة من وسائل الزينة . بينما تبدو السطوح المقوسة و المحززة الدقيقة في بعض الاحيان كأنها تبشر بالطرز المعمارية الدُورية التي تمتاز بها بلاد الاغريق في عصرها الكلاسي (الشكل رقم ١٩٩) . ولكن يبدو ان هذه المرحلة كانت قصيرة ، اذ تجاوزت

١٩٣ ـ زخرفة من الفسيفساء في قاعة الاعمدة في (الوركاء).



١٩٤ ـ مدخل بهو الاعمدة ـ سقارة.

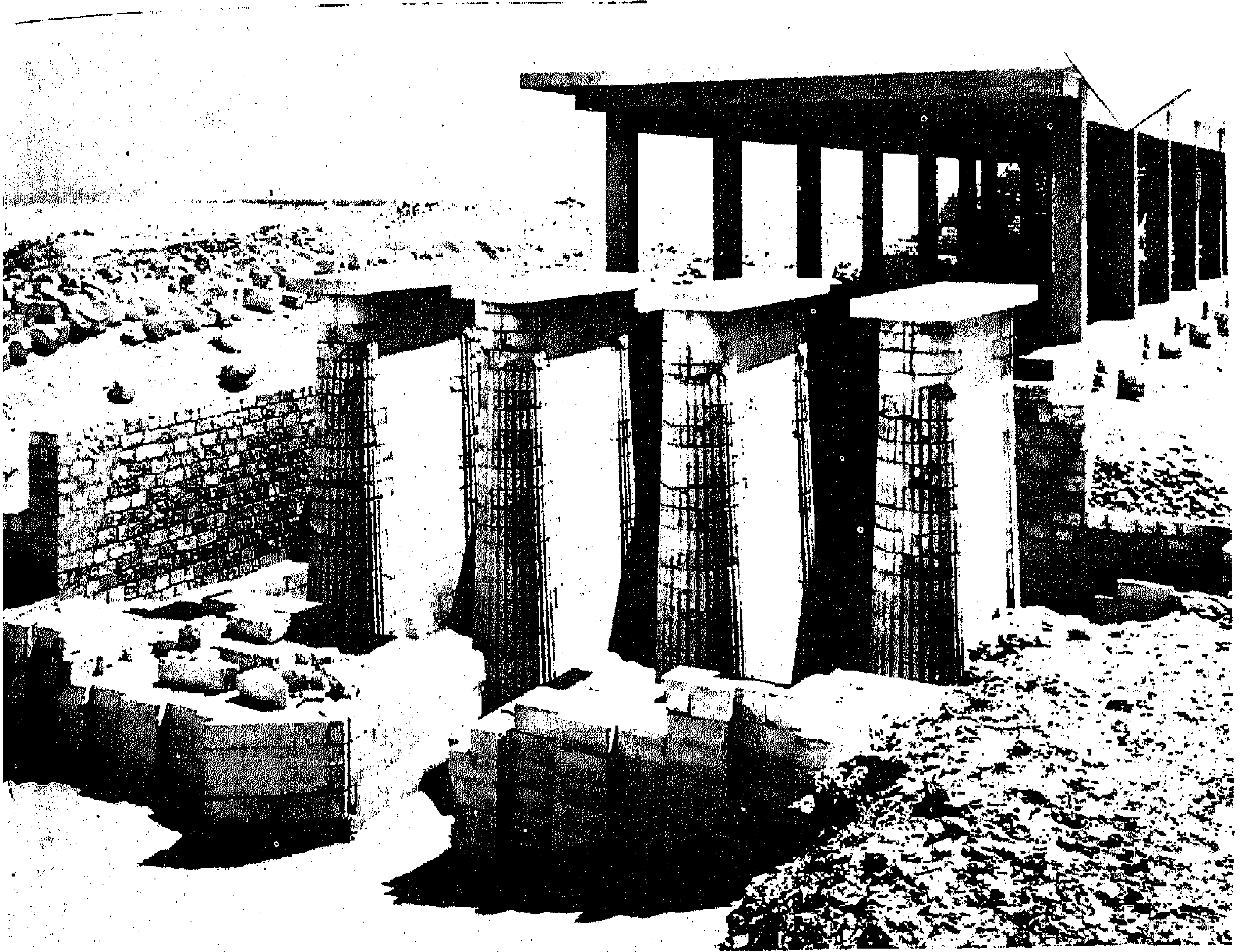




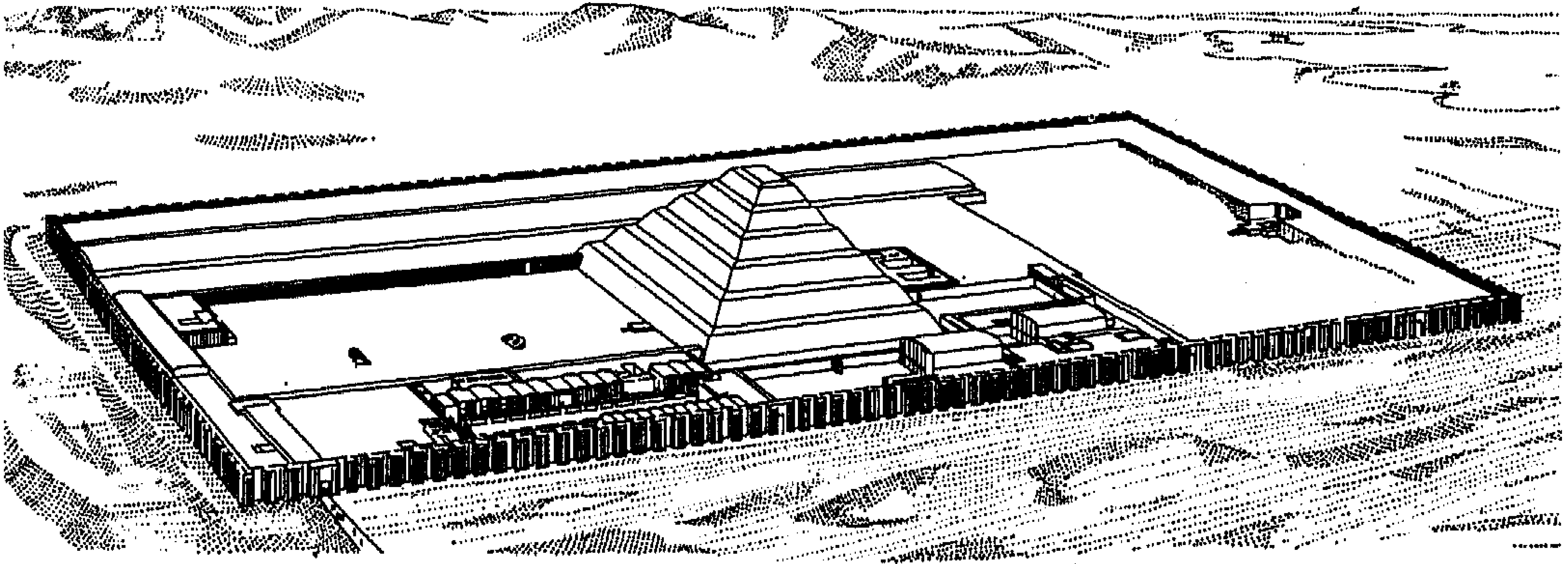
١٩٥ ـ نموذج المذبح في احد المعابد في (تل العقير).

الضخامة الهائلة التي تميز بها عصر الاهرام الاشكال الفنية الدقيقة التي امتازت بها المرحلة . ويبين مقطع عرضي من ضريح (زوسر) المراحل المتعاقبة في نشأة الاهرام عن المصطبة القديمة المصنوعة من الآجر وذلك بإضافة عناصر مشابهة فوقها ولكن من أحجار أصغر حجماً . وهكذا ابتكر شكل البـرج المدرّج للتعبـد وأبسط شكل عن التطلعات الاساسية عند الجنس البشري المرتبط بالارض .

ومع حلول عصر السلالة الرابعة اكتسب هذا المفهوم صرامة الاشكال الهندسية الواضحة (الشكل رقم ٢٠٠) التي أنجز ترتيبها الداخلي وانتظمت ملحقاتها المعمارية على وفق منطق الاعراف الدينية الناضجة . (الشكل رقم ٢٠١) . وفي الوقت نفسه حلت أحجار الصوان الضخمة التي جيء بها من الوجه القبلي محل حجـر الكلس المتفصل جيداً والمستخدم في ضريح (زوسر) . كما حلت الاعمدة الضخمة ذات القطعة الواحدة والتي احتفظت زخرفتها بأثر قليل من آثار الطبيعة التي سبقتها محل



١٩٦ ـبوابة الاعمدة المؤدية الى قاعدة الاعمدة (سقارة).



١٩٧ ـنموذج مجمع هرم زوسر (سقارة).



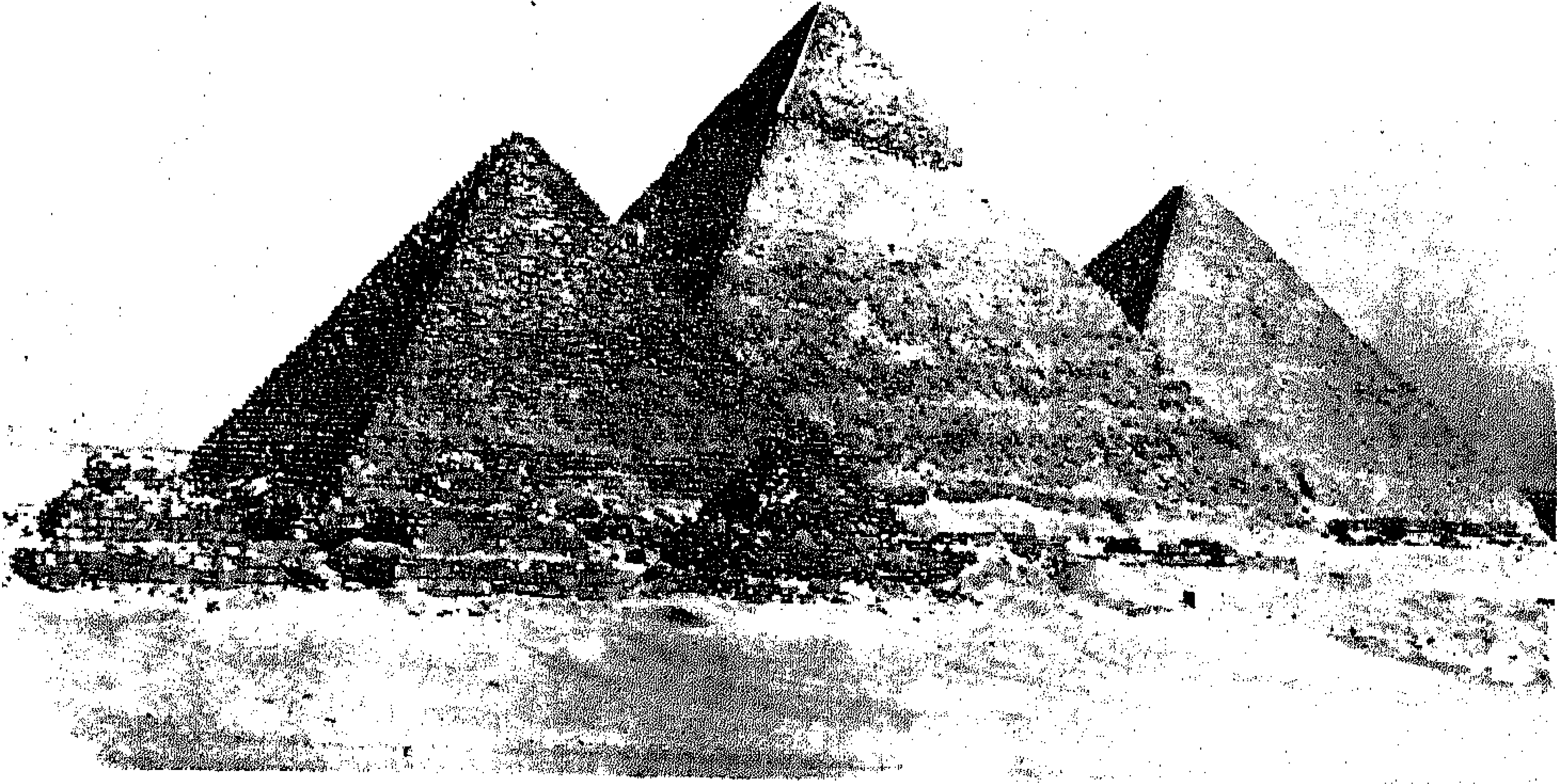
١٩٨ ـ قمة عمود عند ضريح زوسر (سقارة).

اعمدتها المستطيلة ذات القواعد الناتئة .

اما السومريون في عصر السلالات وخلال الالف الثالث ق .م ، فقد كرسوا مواهبهم في تصميم المعابد بدلاً من القبور. فقد اصبحت الدكة المصنوعة من الآجر الطيني والتي شيدوا عليها أضرحتهم الاولية (الشكل رقم ٢٠٢) اكثر ارتفاعاً وتعقيداً واضحت كالهرم المصري برجاً يتألف من عدة طوابق يعرف باسم الزقورة (الشكل رقم ٢٠٣) . لقد كانت هذه المباني الضخمة تتسم بواجهة من الآجر المفخور وكانت مقسمة الواحاً ومجوفة لكي تتخلص من رتابة الواجهات الهائلة الحجم . اما تقويتها فتتم باستعمال القار والقصب الملوي (الشكل رقم ٢٠٤) . وهذا هو شأن الزقورة في (بابل) والتي تربطها التقاليد ببرج (بابل) . وهي تنتصب عموماً داخل جدران تحتوي معابد اخرى . وهذه المعابد مشيدة كالمعتاد بالآجر وتستند واجهاتها الى الدعامات وتنتهي بسطوح مستوية . ويتألف المخطط الأساسي من حرم وغرف متصلة بها . وفي النماذج الاكبر حجماً يمكن زيادة العدد بواسطة الافنية المتصل بعضها ببعض (الشكل رقم



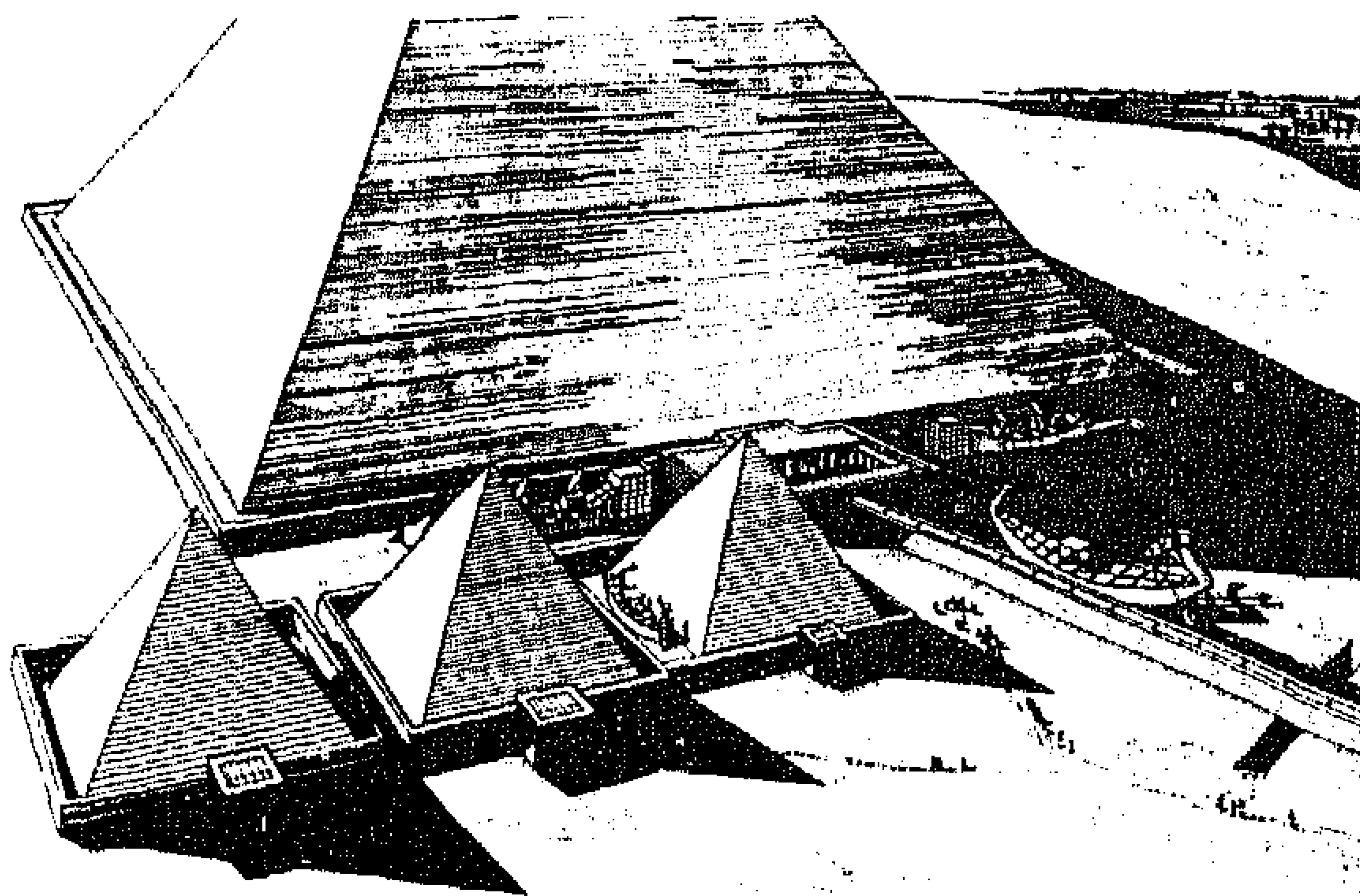
١٩٩ ـ أعمدة محززة في معبد زوسر

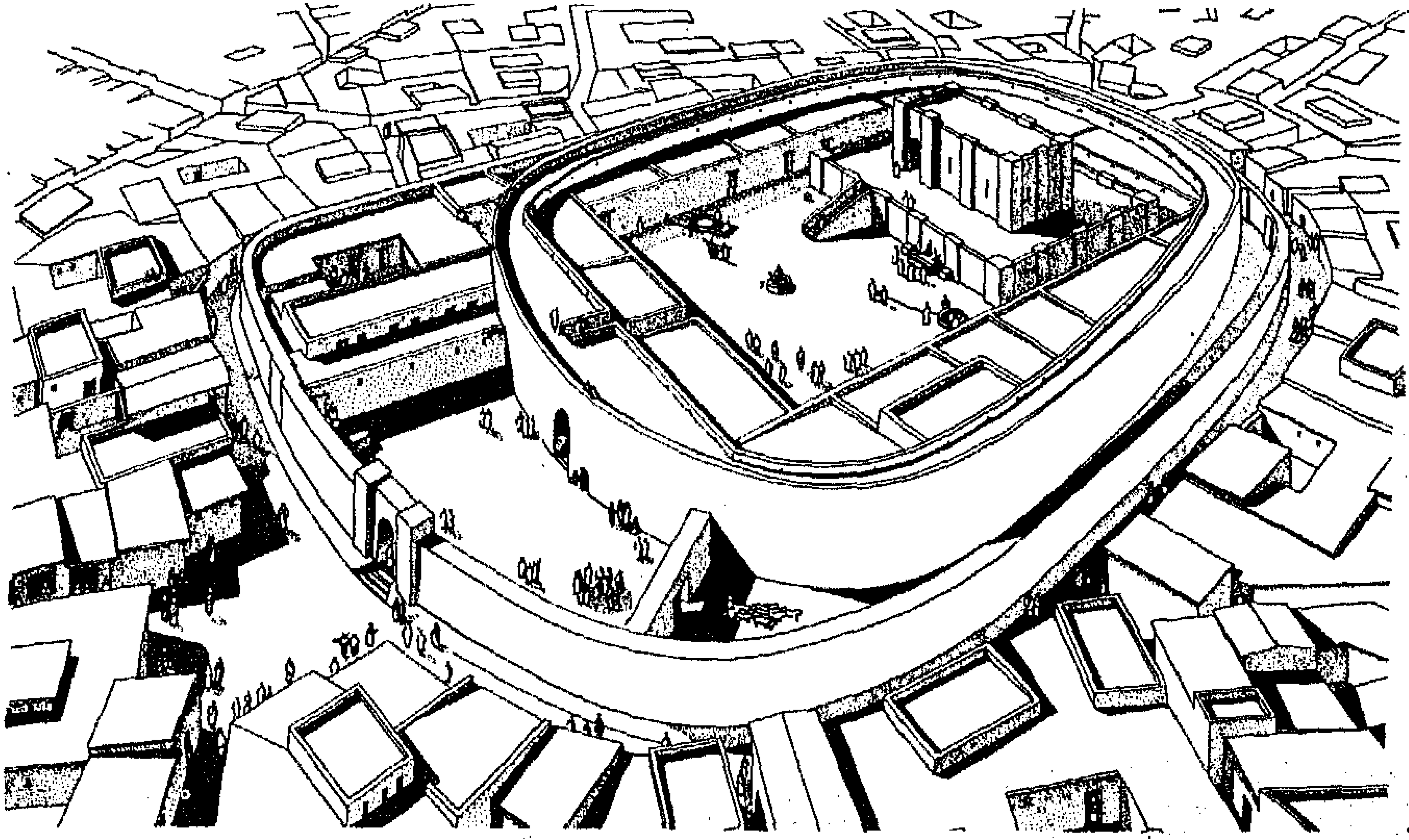


٢٠٠ ـ اهرامات الجيزة

٢٠٥) . أما الزخرفة الجدارية التي لاتوجد الا في مثل هذه المباني وترجع الى حقبة السلالات السومرية الاولى ، فهي تتضمن لوحات حجرية مربعة منحوتة في نقش بارز ، ولوحات تحتوي مجموعات من رؤوس الحيوانات الاسطورية مصنوعة من القار

٢٠١ ـ نموذج الهرم الاكبر و يظهر قارب الدفن



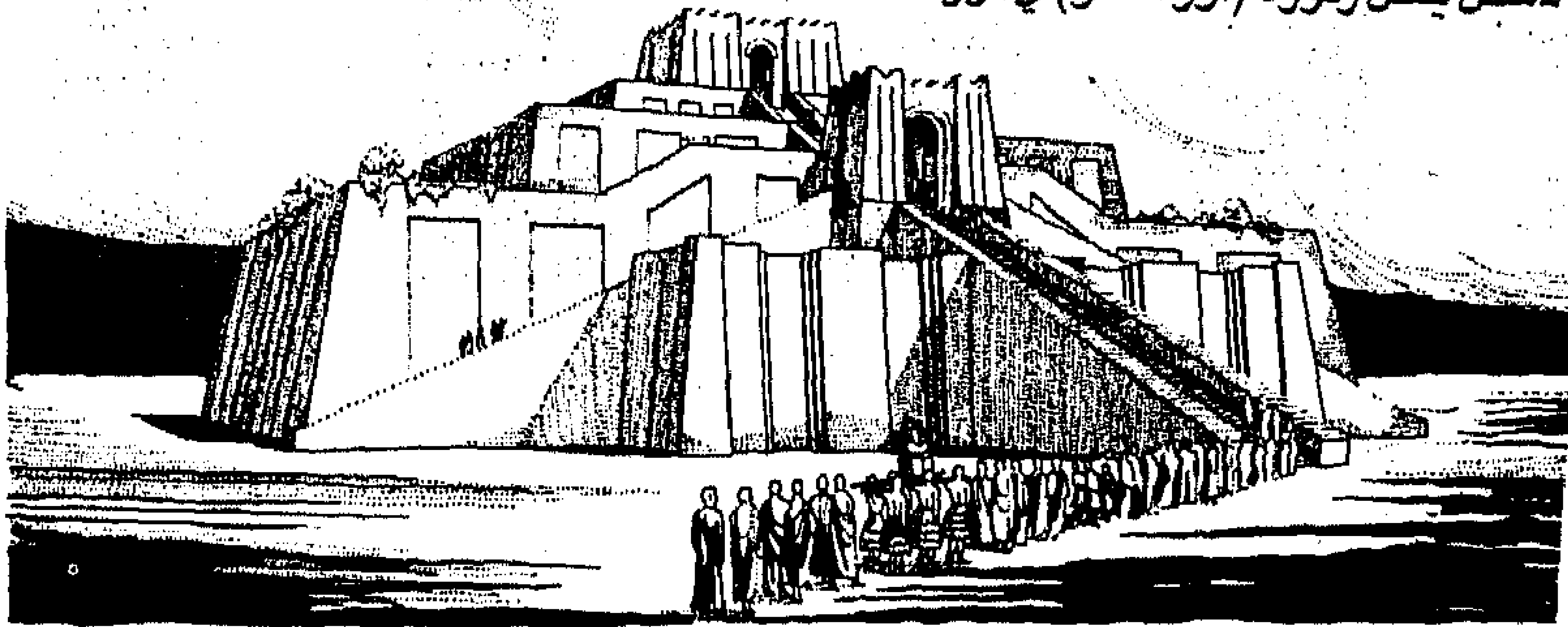


٢٠٢ ـشكل يمثل المعبد البيضوي في (خفاجي).

ومغلقة بالبرونز ، وافاريز تضم مشاهد دينية مطعمة بحجر الكلس الابيض والحلية المعمارية أو الورود او غيرها من مواد الزينة المحفورة على حجارة ملونة ومثبتة بنهايات المسامير المصنوعة من الطين المفخور .

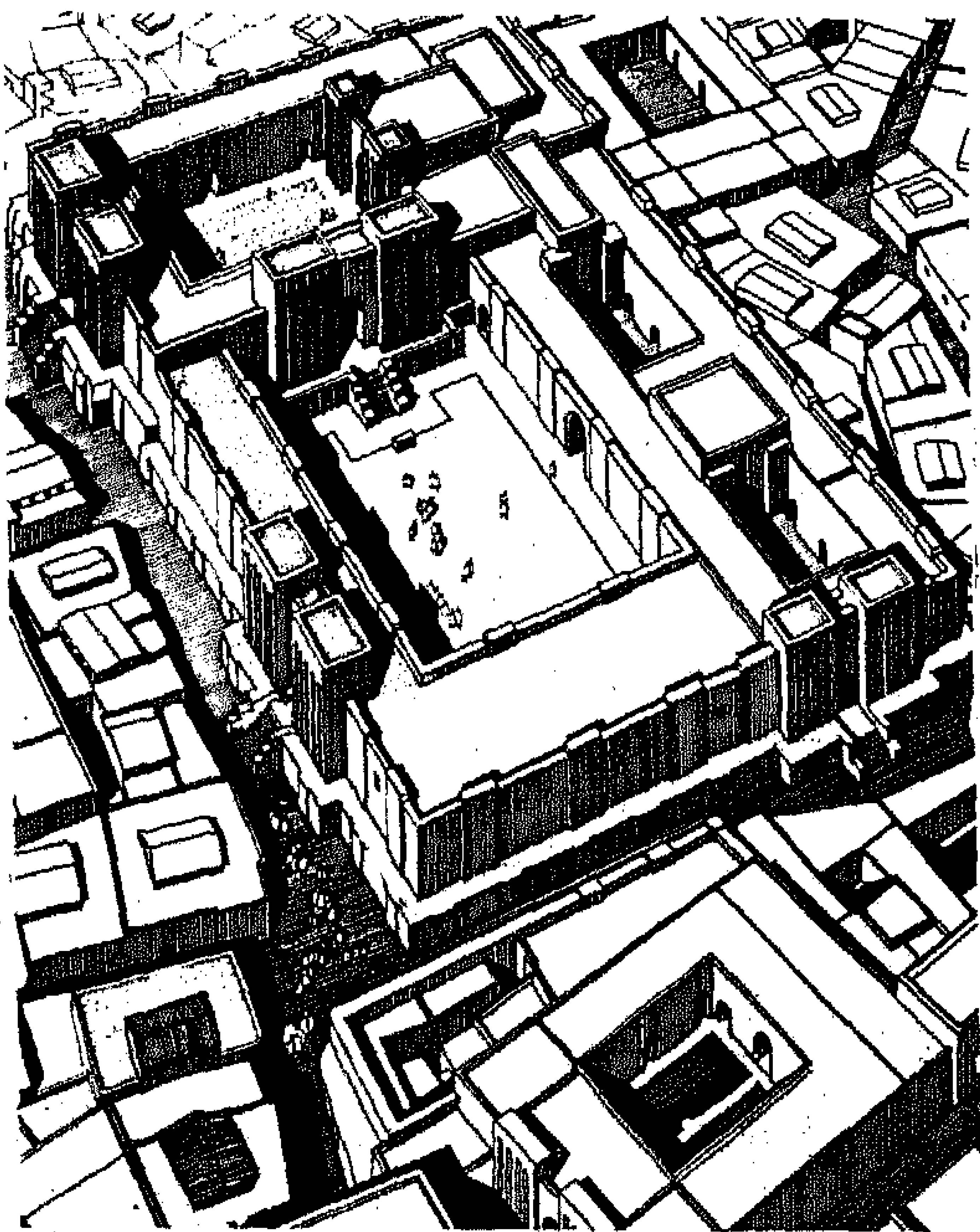
ومن بين الآثار الباقية منذ الالف الثاني ق .م . في بلاد الرافدين تبدو القصور وغيرها من المباني الدنيوية اكثر وضوحاً . غير انها لاتتمتع الا بفروق بسيطة تميزها من الناحية المعمارية من غيرها سوى غرفة العرش المستطيلة الفسيحة التي يدخل فيها عبر فناء خارجي من خلال بوابة واسعة عند ضلعيها القصيرين . وهي بذلك

٢٠٣ ـشكل يمثل زقورة (اور ـنمو) في اور.

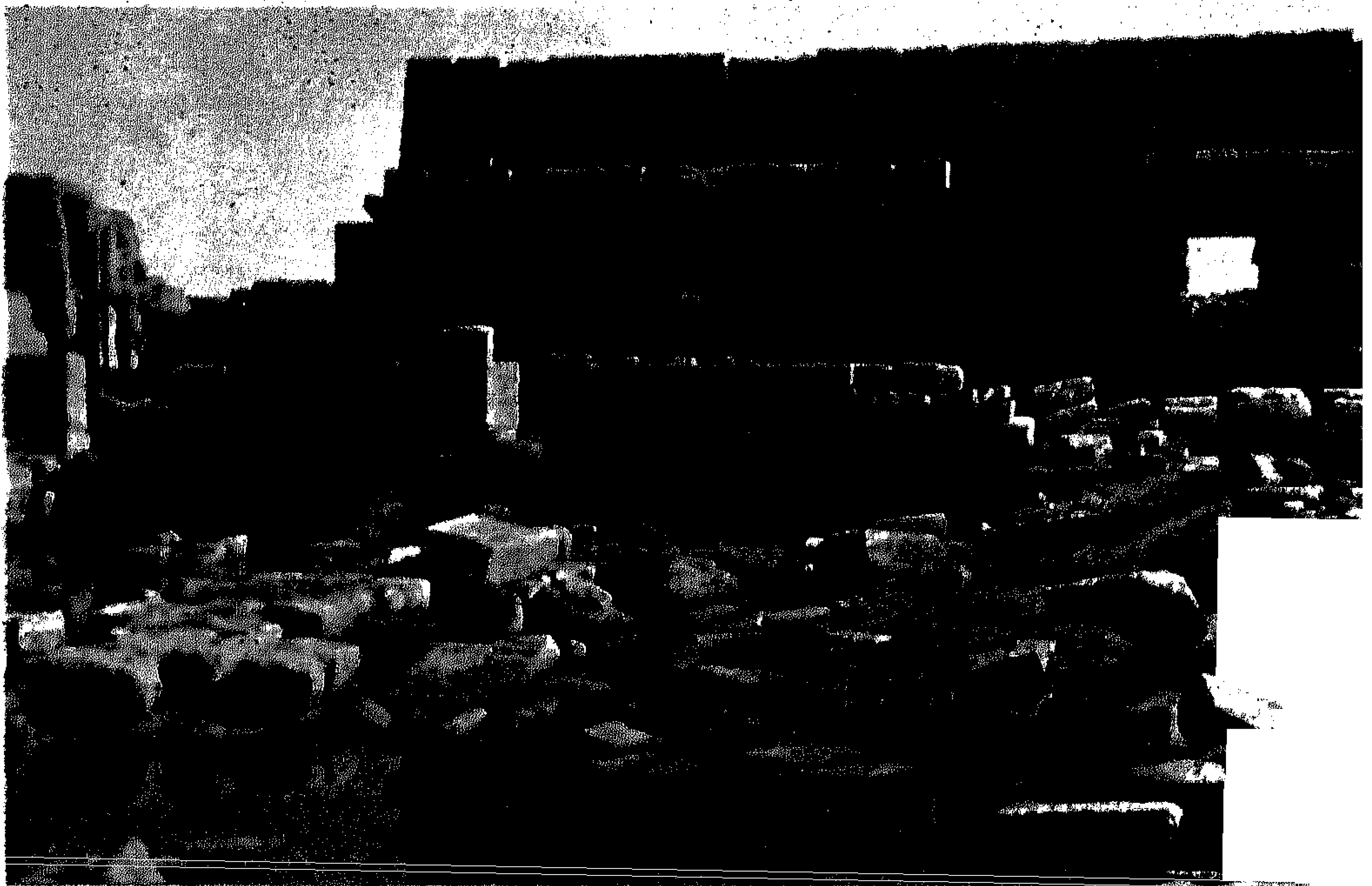




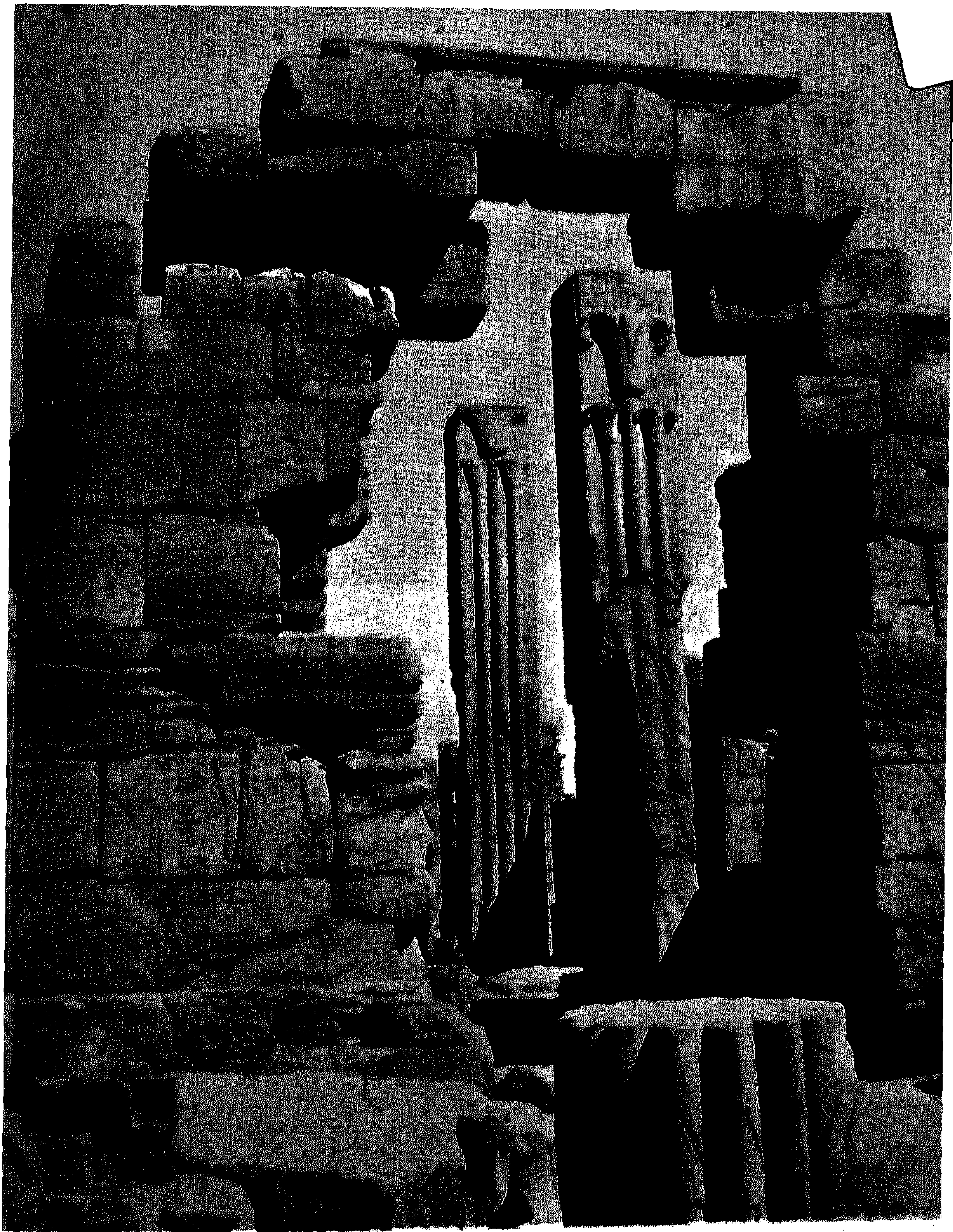
٢٠٤ ـ الزقورة في (عقرقوف)



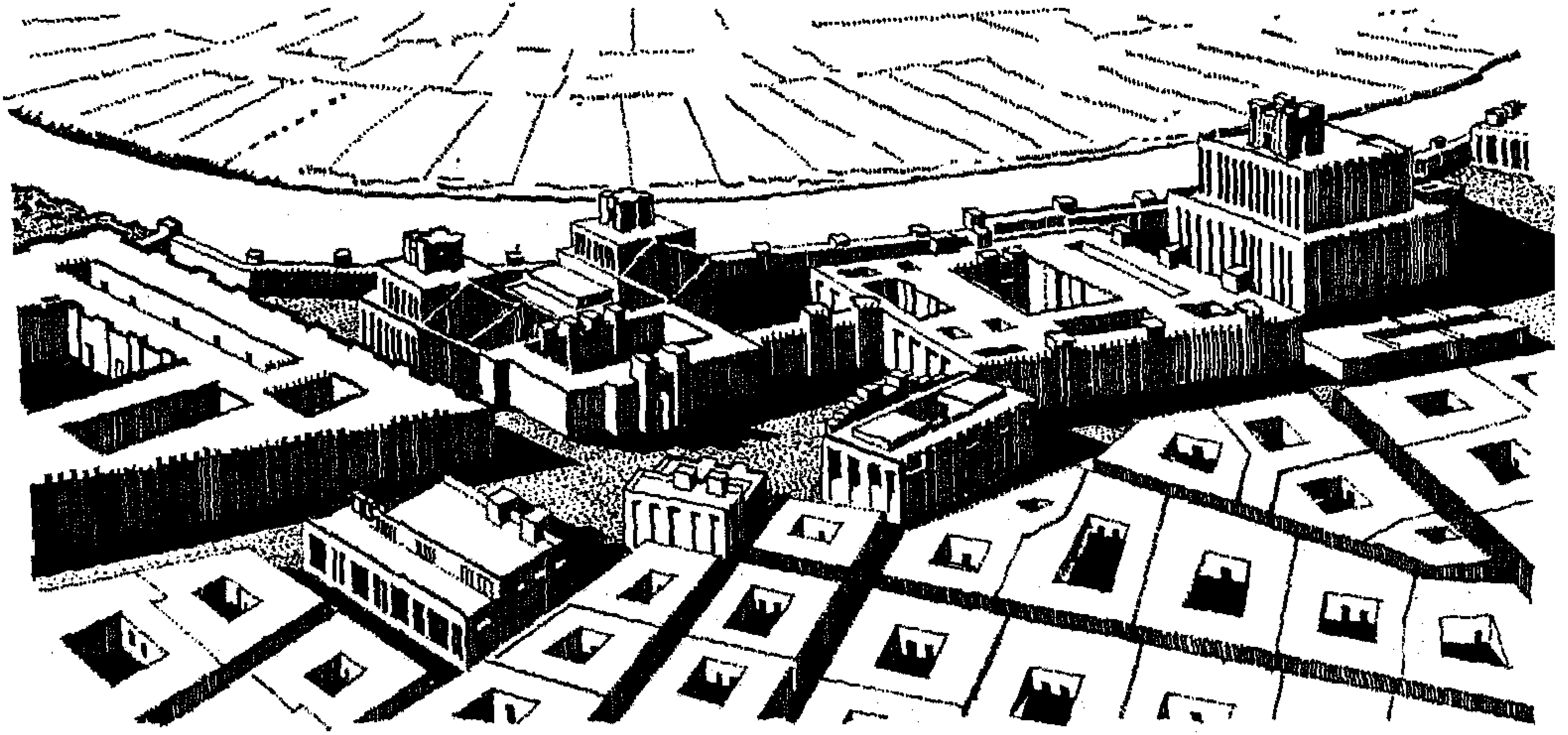
٢٠٥ ـ شكل يمثل معبد عشتار في (اشجالي)



٢٠٦ ـ القاعة الجنوبية في معبد آمون (الكرنك).

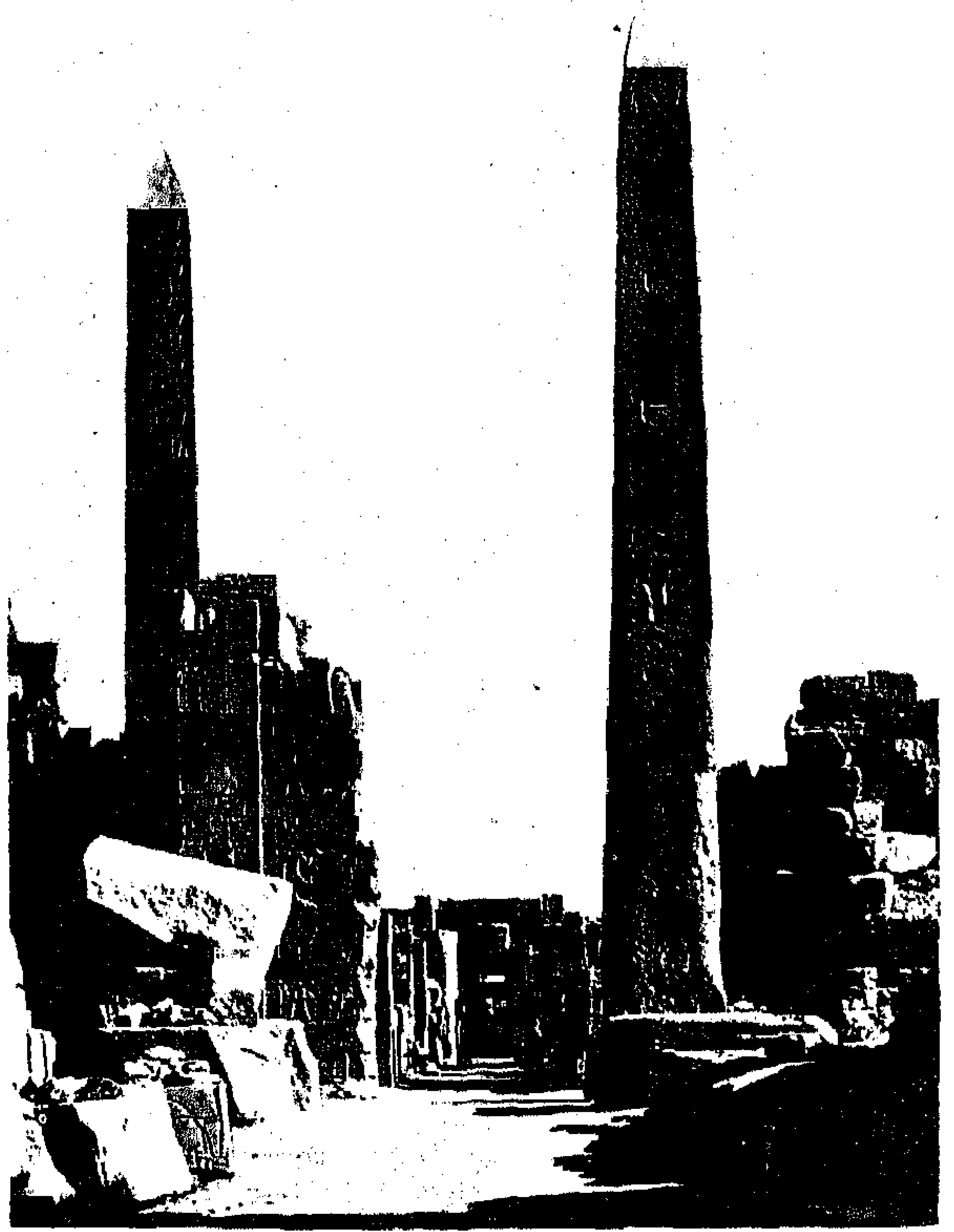


٢٠٧ ـقاعدة الاعمدة الكبرى في معبد آمون (الكرنك).

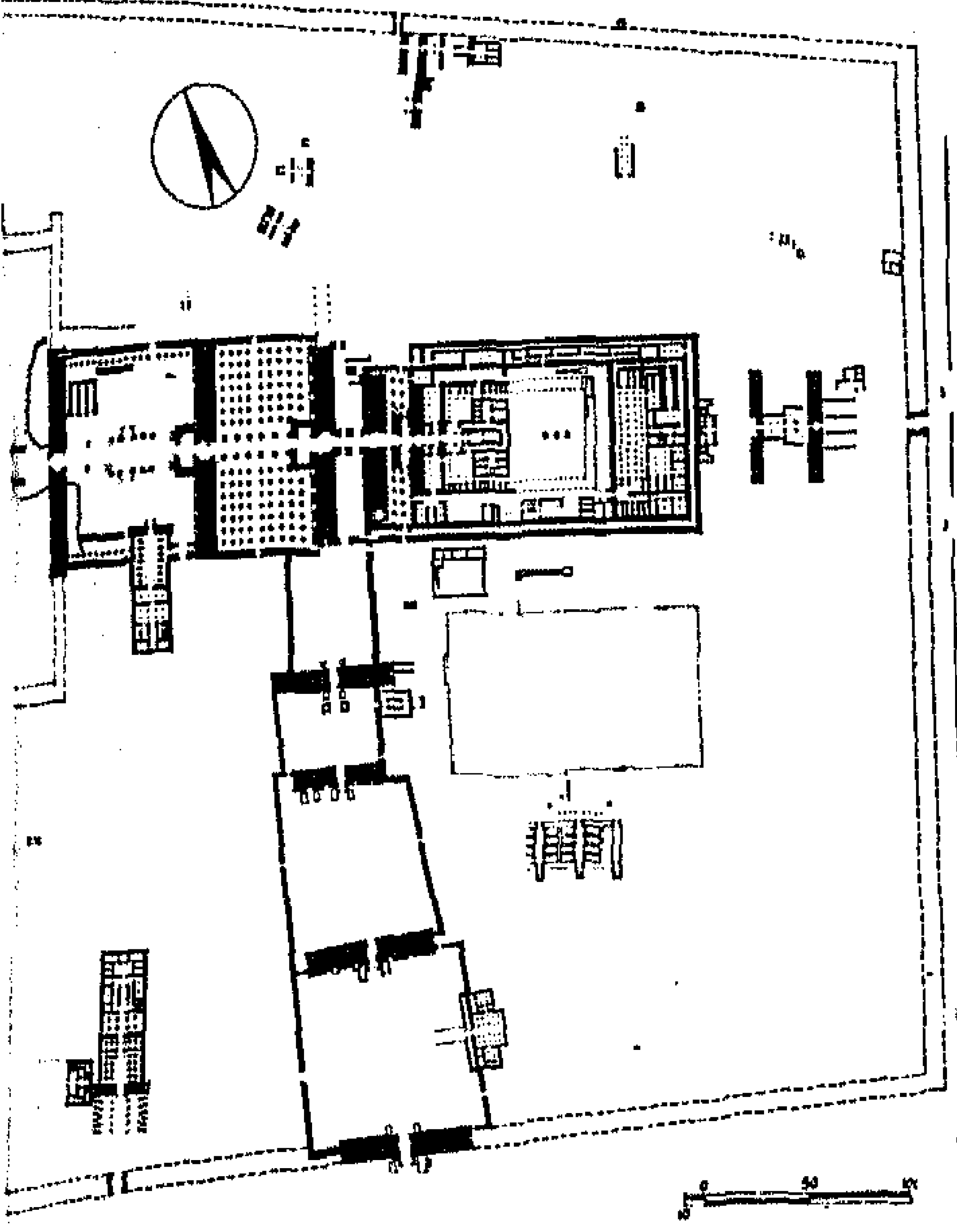


٢٠٨ ـ شكل يمثل مدينة (آشور).

تشبه طريقة الدخول في حرم المعابد . وتظهر أولى علامات الزخرفة في هذه المباني في عهد الكيشيين حوالي (١٥٠٠ق .م) عندما اخذ التصوير الجصي بالظهور على قاعدة الجدران الداخلية وهي بهذا تؤذن بالنقش البارز في النحت ابان العصور الآشورية . وكانت المساكن الخاصة في ذلك الوقت ، أسوة بالمباني الضخمة الاخرى ، تضم غرفاً تواجه الفناء المركزي وتستمد الضياء منه وذلك على وفق الطراز الشرقي (الشكل رقم ٢٠٨) وتعطينا العمارة في الالف الثاني ق .م في مصر صورة مغايرة تماماً عن الصرامة التي امتازت بها التصاميم في بلاد الرافدين . فالنصب الهائلة المنحوتة على الصخر والتي انجزها في ذلك العصر سكان وادي النيل اصبحت بالنسبة الى الاجيال اللاحقة مادة شائعة في التجربة الموروثة بحيث ان المعجزة الخلاقة التي من خلالها صورت وأكملت تميل اليوم الى ان تغدو ذات اثر ضئيل . من السهل ان ننسى ان لم يحدث ابداً في تاريخ الجنس البشري ان عبر عن المعتقدات الدينية والسياسية لأمة عظيمة بمثل هذا الاسلوب المادي الذي تبلغ درجة اقناعه من الشدة بحيث يمكن فهمه على نطاق شامل . ان فصلاً مهماً في تاريخ نشوء ذلك الاسلوب لم يوثق الاتوثيقاً فقيراً في الواقع . فمن آثار مايسمى المملكة الوسيطة لم ينج نصب واحد من الاضطرابات اللاحقة التي



٢٠٩ ـ مسلة الملكة حتشبسوت في معبد (آمون) في الكرنك.



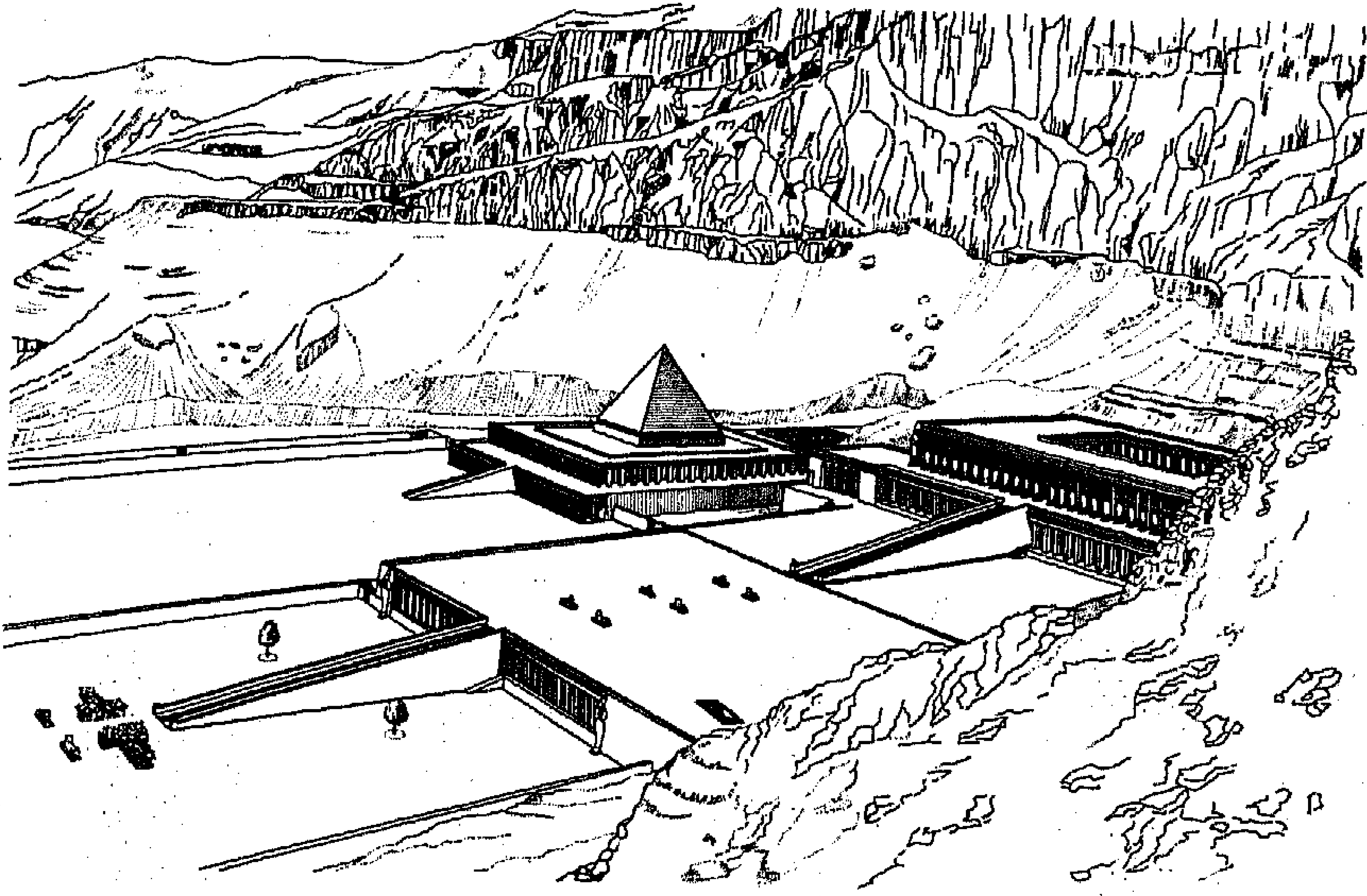
٢١٠ ـ مخطط معبد (آمون) في الكرنك.

ادت الى انتصار الهكسوس . وعلى اية حال ، ولحسن الحظ ، فان نضج الاسلوب المصري وكماله واضح جداً في المباني التي اورثت المملكة الجديدة بقاياها الاجيال اللاحقة .

واستخدم هذا الاسلوب المصري استخداماً شاملاً في العمارة التي تستخدم فيها الحجارة . وكانت المباني المشيدة بالآجر في بلاد الرافدين التي ذكرناها آنفاً تمتاز بغياب الاعمدة وما يترتب على ذلك من صعوبات في انشاء السطوح ويتضح ذلك في اشكال الغرف . اما بالنسبة الى السطوح في مصر فقد استخدمت الحجارة فيها لذلك الغرض كما استخدمت في جميع الاغراض الأخرى تقريباً مما ادى الى قيام نظام في



٢١١ ـ معبد الملكة حتشبسوت في دير البحري.



٢١٢ ـ مخطط معبد الملكة حتشبسوت في دير البحري.

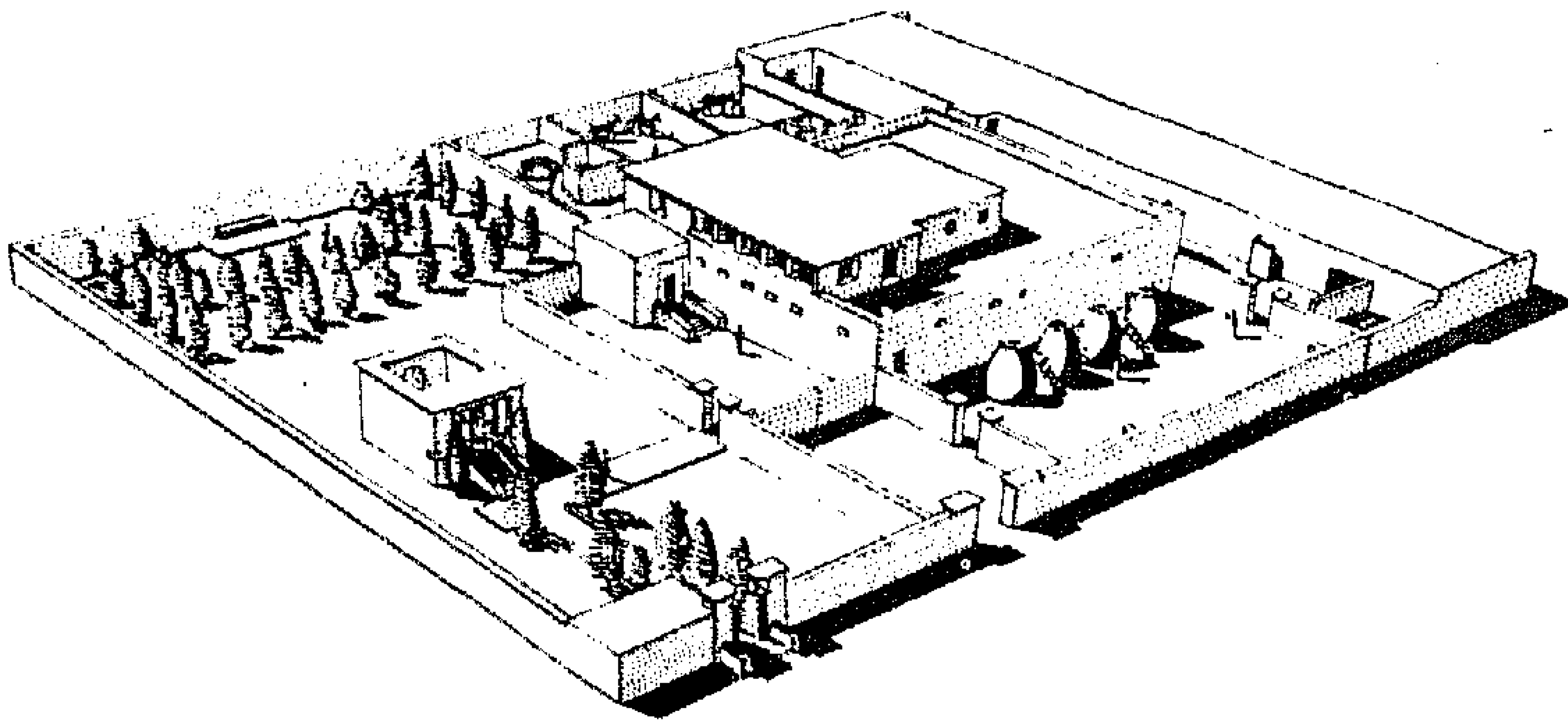
البناء يوصف في بعض الاحيان بأنه بناء عمودي له عوارض افقية (الشكل رقم ٢١٠) . فهناك غابة من الاعمدة تقسم الغرف وحدات يبلغ حجمها من الصغر بحيث يمكن تطويقها بشبكة من الصخور وملء الفراغات القائمة بينها بالبلاطات المسطحة . وفي مثل هذه الظروف فان صعوبة الحصول على كمية كافية من الضوء ادت الى ابتكار الاساطين التي تسند السقف المتدرج وهي متوجة بتيجان حيث تكون الاعمدة الوسطية والمتألفة من صفين أطول من الاعمدة الأخرى وذلك للحصول على فتحات عمودية تركب فيها نوافذ مشبكة من الحجر ينفذ من خلالها الضوء . وفي مثل هذه المباني شاع استخدام نموذجين رئيسين من الاعمدة يحتوي كل واحد منهما اشكالاً نحتية مأخوذة عن موتيفات النباتات (الشكل رقم ٢٠٧) . ويتضمن الاول عموداً ينحني الى الداخل عند القاعدة وكذلك تاج العمود على هيئة زهرة اللوتس او البردي ، اما الثاني الذي يحتوي على عمود بسيط فقد كان ينتهي بشكل زهرة البردي التي تشبه الجرس المقلوب . وقد استخدم النموذج الثاني استخداماً رئيساً في الأساطين وغير ذلك من المواقع الظاهرة . ومن المميزات الأخرى البوابات التي تتكون من زوجين من

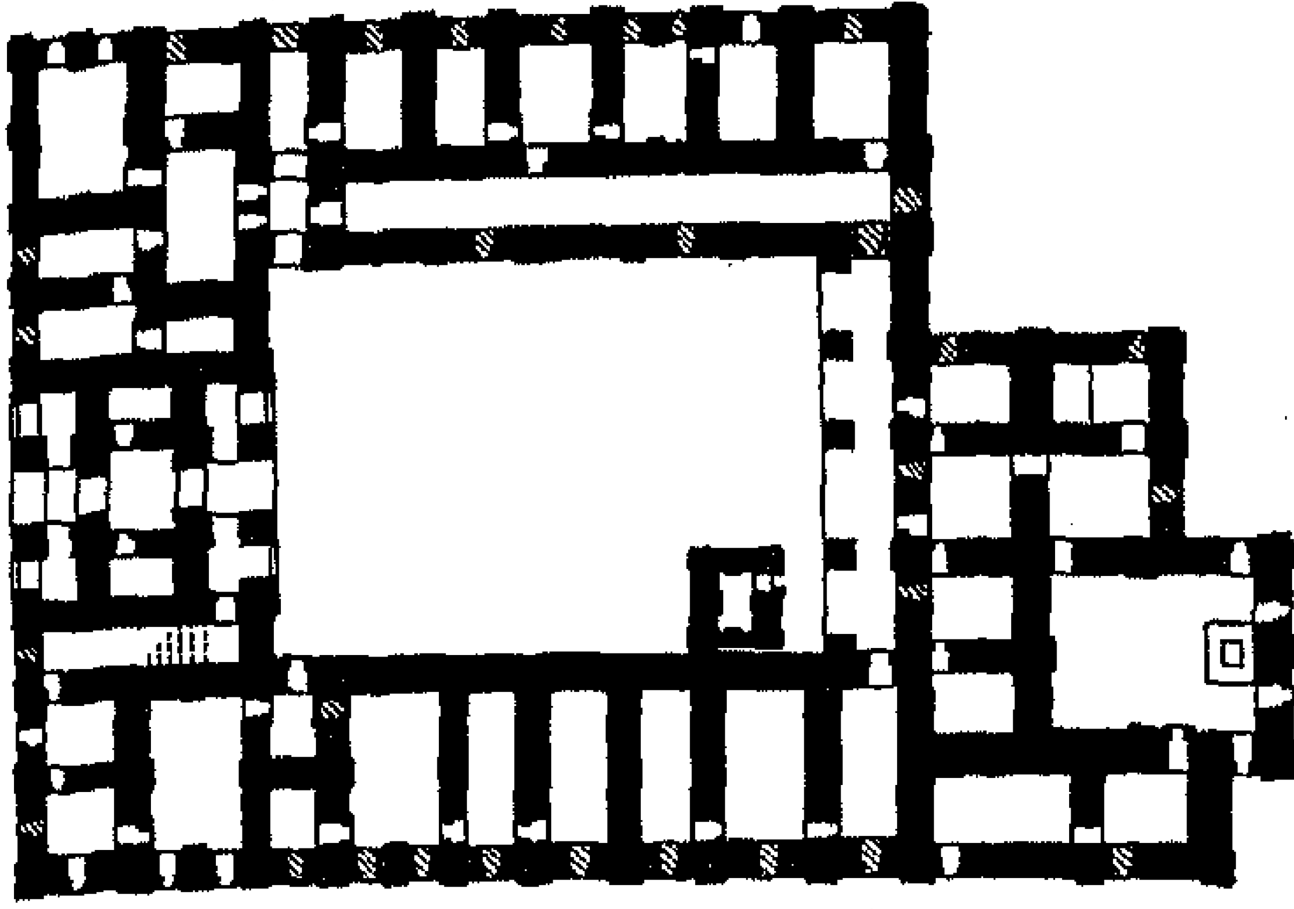


٢١٣ ـ معبد الدفن لرمسيس الثاني (طيبة).

الابراج ذات الجوانب المائلة والمنقوشه عمودياً لكي توضع عليها الصواري المزركشة التي قد ترفع عليها الاعلام. وقد استخدمت مجموعة من هذه البوابات لتأكيد المحور الرئيس المستقل الذي بموجبه نظم المبنى ابتداءاً من شارع التماثيل المنحوتة في المدخل مروراً بالفناء الخارجي والاساطين وانتهاءاً بالمتاهة المظلمة من غرف العبادة التي تمتد وراءها والتي لايسمح الاللكهنة والحاشية بالوصول اليها (الشكل رقم ٢١٠). وفي الغرف العامة والقاعات نلاحظ شيوع النقش البارز في النحت والكتابة الهيروغليفية المنقوشة، ويمكن ملاحظة ذلك بإلقاء نظرة على الصور التوضيحية.

٢١٤ ـ شكل يمثل بيتاً في (تل العمارنة).

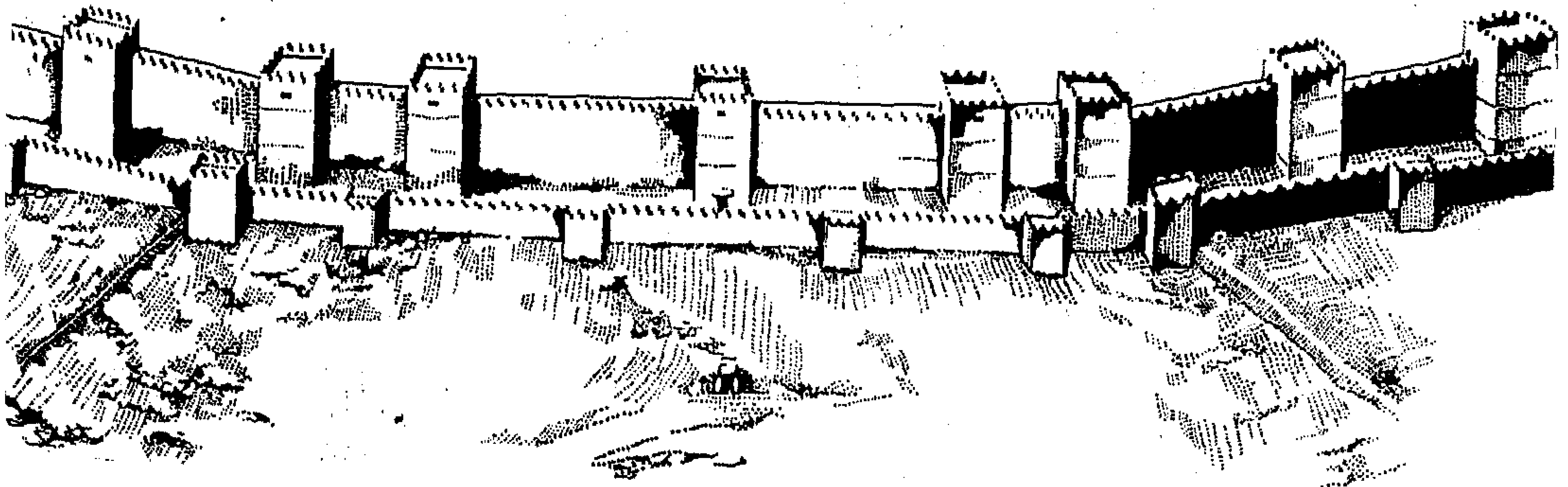


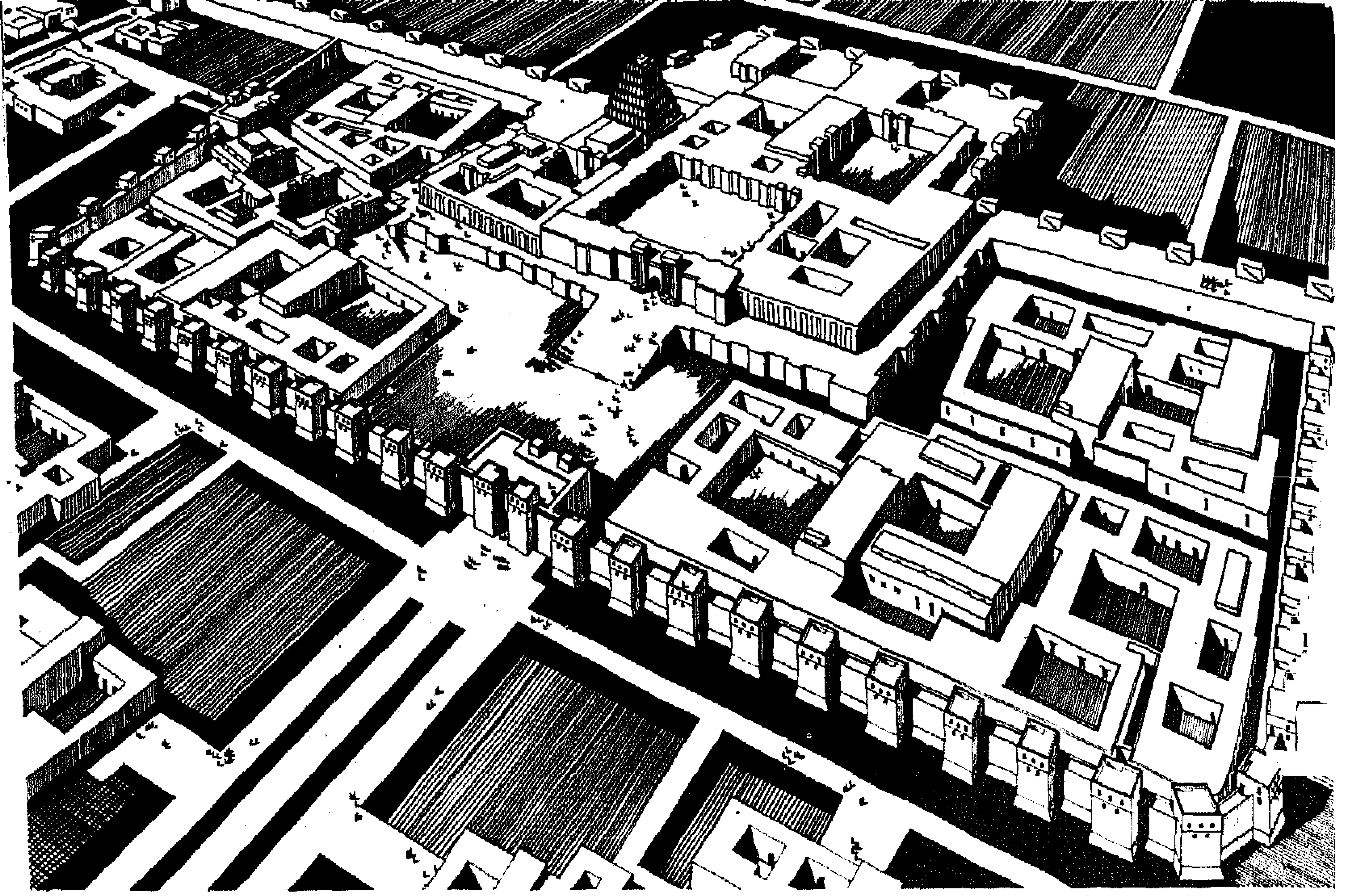


٢١٥ ـ مخطط المعبد الاول في (بوغازكوي).

لقد كانت هذه الملامح العامة شائعة في المعابد الكبرى في (الاقصر) و (طيبة) . غير ان ملامح أخرى اضيفت في اوقات مختلفة بما في ذلك المسلات التي كان يعد لها خصيصاً فناء في بعض الاحيان (الشكل رقم ٢٠٩) . ووجدت في بعض الاحيان (اعمدة اوزوريس) في معابد الدفن ويمكن عدها طلائع التماثيل الاغريقية . وكانت هناك معابد من مثل المبنى الجميل الذي شيدته الملكة (حتشبسوت) في (الدير البحري) (الشكلان رقم ٢١١ ، ٢١٢) ، وهي تنحرف عن التصميم الاساسي لكي تتكيف مع منظر خاص ، وفي هذه الحالة يتمثل المنظر بالموقع الجميل في وديان (طيبة) ، (الشكل رقم ٢١٢) . وهناك ايضاً معابد الدفن ذات التصاميم المختلفة ، حيث يحتوي أحدها على هرم صغير . واخيراً هناك المعابد المنحوتة في الصخر مثل

٢١٦ ـ شكل يمثل سور المدينة في (بوغازكوي).



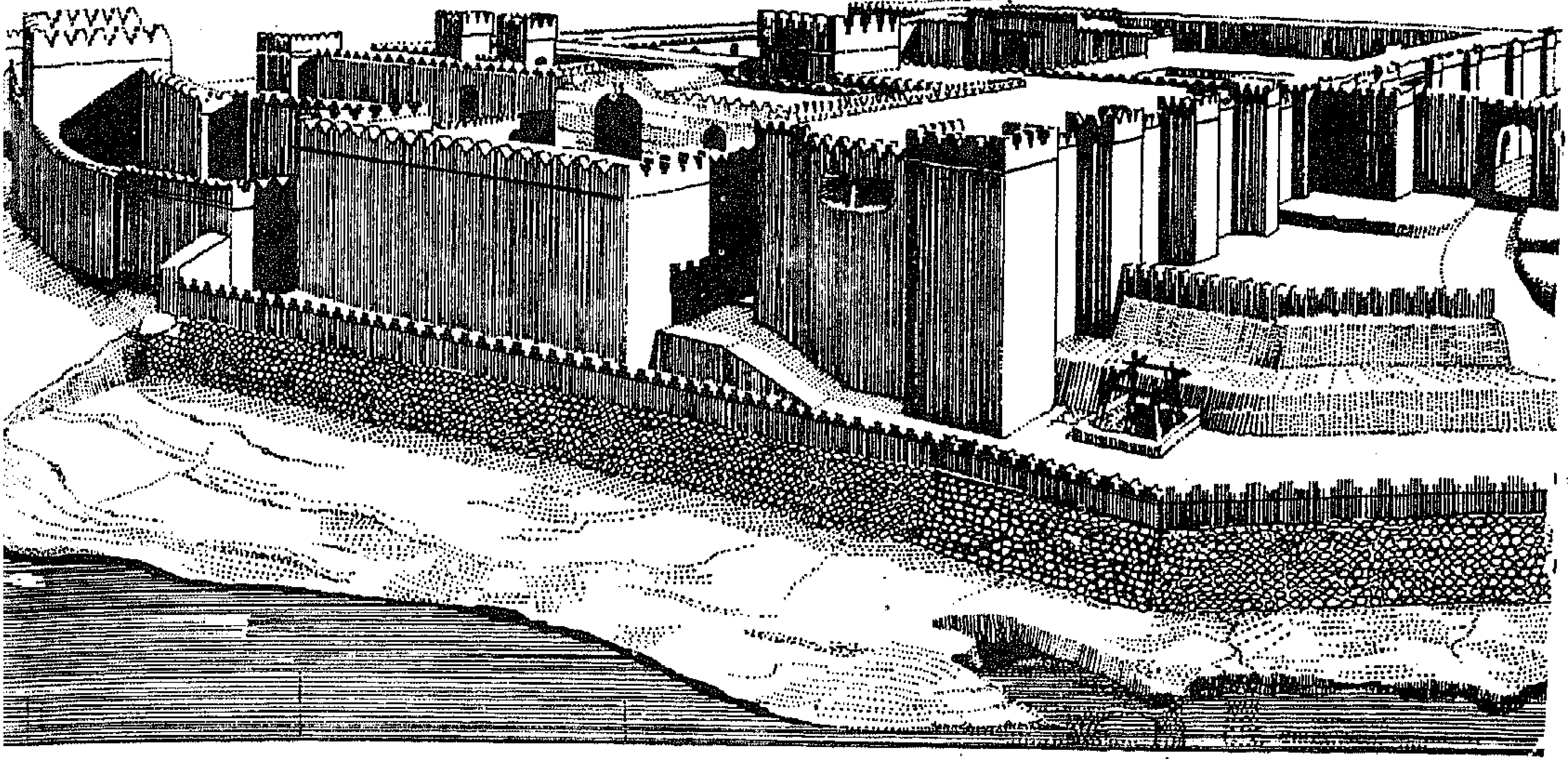


٢١٧ ـ شكل يمثل جزءاً من قلعة خرسباد.

معبد (رمسيس الثاني) في (ابوسمبل) الذي اشرنا اليه في مكان سابق من هذا الكتاب (الشكل رقم ١٥٣) .

واذا كانت هذه الثروة العظيمة من الابنية المشيدة بالحجارة متوافرة لاغـراض الدراسة ، فإن المباني المتواضعة المشيدة بالآجر من مثل ملحقات المعابد الادارية ، وبيوت السكن الاعتيادية لم تحظ الا باهتمام قليل من علماء الاثار . لكن هناك نماذج جيدة من المباني الاولى التي تحيط بمعبد (رمسيس الثاني) في (طيبة) (الشكل رقم ٢١٣) . كما كشفت عاصمة (اخناتون) التي لم تدم طويلاً في (تل العمارنة) عن اروع القصور والدور المشيدة بالآجر بما فيها من غرف ذات اعمدة خشبية وجدران تحتوي على صور جصية وحدائق واجنحة مزخرفة (الشكل رقم ٢١٤) .

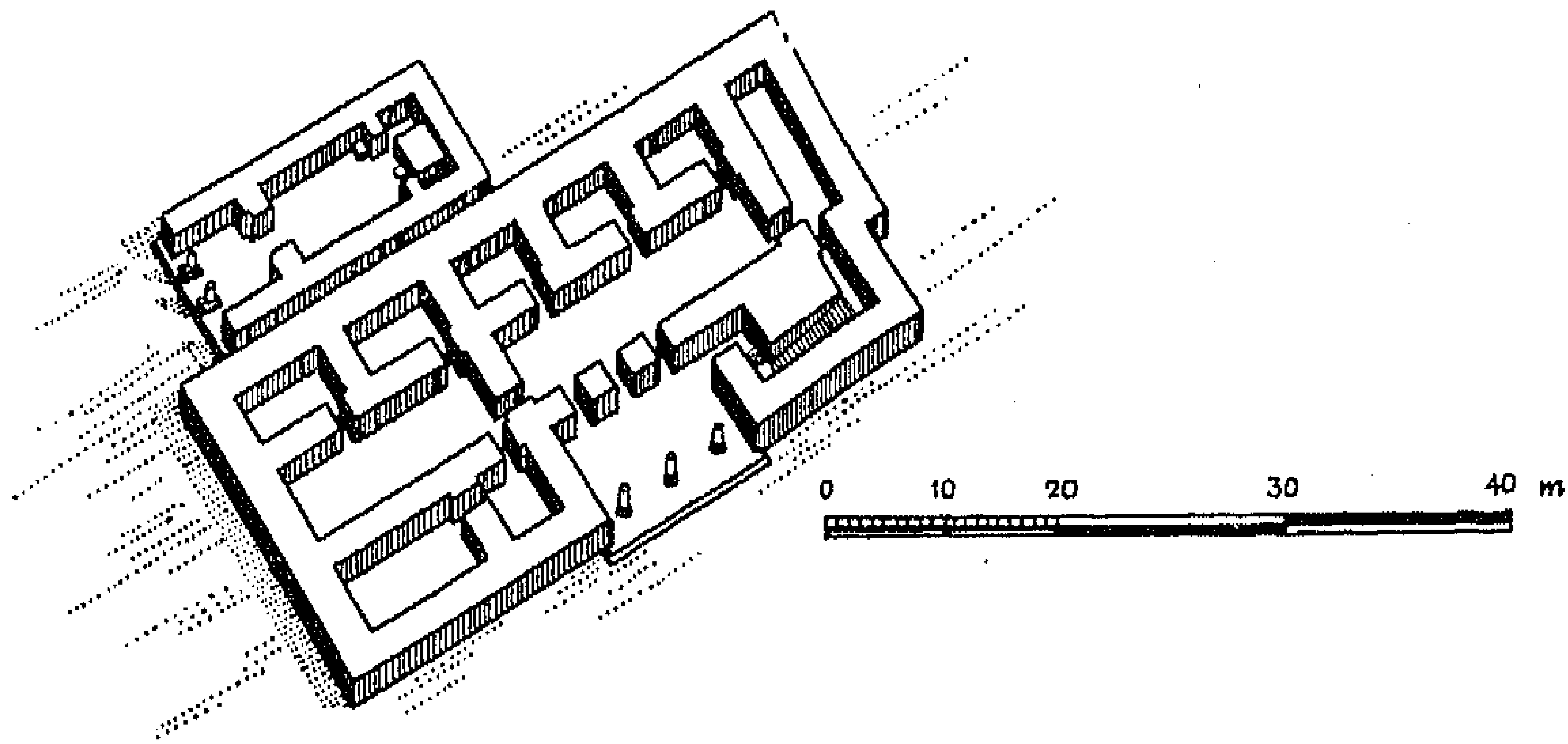
وقبل الوصول الى نهاية الالف الثاني قبل الميلاد تاريخياً فإن اقطاراً اخـرى في



٢١٨ ـ مخطط مدينة (زنجرلي).

الشرق الادنىٰ كانت تنافس مصر وبلاد الرافدين في تطوير اسلوب معماري خاص بها . ففي بلاد الاناضول بخاصة بنىٰ (الحثيون) معابد هائلة بالحجارة من النوع الذي توضحه آثار عاصمتهم (حاتوساس) التي تسمىٰ الآن (بوغازكوي) . وللمدينة قلعة عالية وأسوار للدفاع عنها تمتد مسافة ميلين حولها وهي بذاتها انجاز معماري رائع (الشكل رقم ٢١٥) . فتوضع الحجارة الضخمة التي تشيد منها الأسس على سدة

٢١٩ ـ مخطط القصر في (تل تايانات).



ترابية عالية وتصف بعناية ، اما المبنى الاساس فيشيد من الآجر الطيني وتوجد بين برج وآخر بوابات ذات أقواس مسنودة بدعامات . وكانت الفتحات محاطة بواسطة تماثيل بوابات منحوتة . وكان زوج منها بهيئة (أبو الهول) يؤذن قبل خمسمائة عام بالثيران المجنحة والاسود التي اصبحت فيما بعد مظهراً عاماً في قصور الاشوريين . بيد ان شكل البناء العام في بلاد الاناضول والذي يرجع الى القرون المبكرة من العصر البرونزي استمر على ماهو عليه حتى اصبح اليوم يعرف في اوروبا بالمبنى نصف الخشبي ، ويشتمل على الواح من الآجر توضع في أُطر خشبية . وهذا يمنح المبنى مرونة مرغوبة حتى في يومنا هذا في ارض تتعرض غالباً للهزات الأرضية .

ان ظهور بلاد آشور قوة امبراطورية في القرون الاولى من الالف الاول ق .م . اضفى على العمارة في بلاد الرافدين حيوية جديدة ، فالقصور الهائلة المشيدة بالآجر التي كشف عنها علماء الآثار الاوروبيون الاوائل ترمز الى عظمة الملوك الاشوريين الواضحة ، وقد شيدت هذه القصور ، اسوة بمعابد العصور القديمة ، على رابية مرتفعة وعلى جانبي البوابات اقيمت التماثيل بينما زخرفت الغرف بالنقش البارز المصور المنقوش على بلاط من الحجر . لقد اشرنا الى هذه الملامح في الزينة سابقاً ، بينما يمكن فهم تخطيط مثل هذه المجمعات العام من خلال النماذج المدهشة التي وضعها المنقبون مؤخراً (الشكل رقم ٢١٧) .

وخلال العصر الآشوري المتأخر ابتكرت الدول التابعة في شمالي (سوريا) و (طوروس) التي كان يسكنها بقايا (الحثيين) بعض الملامح المعمارية الخاصة بهم (الشكل رقم ٢١٨) وأحد هذه الملامح يتمثل في رواق معمّد في مدخل المبنى وعريض تسنده الاعمدة الخشبية (الشكل رقم ٢١٩) . ويعتمد على قواعد منحوتة تمثل تماثيل الحيوانات .

ان النهضة البابلية التي اعقبت سقوط الدولة الآشورية في العام ٦١٢ ق .م . ادت الى ظهور مبانٍ جديدة كثيرة في جنوبي بلاد الرافدين . غير ان اسلوبها ظل تقليدياً تماماً . وفي بابل (نبوخذ نصر) كان الشيء الجديد الوحيد يتمثل بألوان الآجر المزجج البراقة الذي كان يزين به (شارع الموكب) ومباني المدينة الداخلية ، وكذلك النقش البارز الذي اغنى السطوح بنماذج دقيقة من الظلال .



المترجم

● محمد درويش

● ولد بمدينة الموصل عام ١٩٥٠ ودَرَسَ في مدارسها الابتدائية والثانوية .

● حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الانكليزية من كلية التربية بجامعة بغداد عام ١٩٧١ .

● درَّس اللغة الانكليزية في مدارس الموصل الثانوية حتىٰ اواخر عام ١٩٨٠ .

● نال شهادة الماجستير في الترجمة من جامعة (هيريوت واط) في ادنبـرة ـ المملكة المتحدة عام ١٩٨٣ .

● يعمل حالياً في دار المأمون للترجمة والنشر ـ وزارة الثقافة والاعلام .

● نشر عدداً كبيرا من القصص والمقالات النقدية المترجمة الى اللغة العربية في صحيفتي (الثورة) و (الجمهورية) وفي المجلات العراقية (الاقلام) و (الثقافة الاجنبية) و (الطليعة الادبية) .

● من كتبه المترجمة :

١ ـ (فن الرواية) لكولن ولسن (دار المأمون ١٩٨٦) .

٢ ـ (المنفىٰ المزدوج ـ الكتابة في افريقيا والهند الغربية بين ثقافتين) للناقد كاريث كريفش (دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧) .

٣ ـ (بلاط الشهداء) قصائد مختارة مترجمة الى الانكليزية (دار المأمون ١٩٨٨) .

٤ ـ (قصص عراقية مختارة) ، مترجمة الى الانكليزية بالاشتراك مع آخرين (تحت الطبع) ، (دار المأمون) .

● عضو اتحاد الادباء والكتاب في العراق .

ـ صدر عن دار المأمون الكتب الآتية المترجمة الى العربية ـ حسب تأريخ نشرها

العنوان	السنة	تأليف	ترجمة
١ ـ دليل مترجم المؤتمرات	١٩٨١	جان هيربرت	سمير عبدالرحيم الجلبي
٢ ـ رباعية الحرب (قصص الادب الانكليزي)	١٩٨٥	جورج ماكبث	ياسين طه حافظ
٣ ـ فن الرواية (دراسة نقدية)	١٩٨٦	كولن ولسن	محمد درويش
٤ ـ العاصفة (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٥ ـ كلب الصيد الابيض ذو الاذن السوداء (رواية من الادب الروسي)	١٩٨٦	جافرييل تروبيولسكي	عبدالواحد محمد
٦ ـ مكبث (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٧ ـ الملك لير (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٨ ـ بين الفن والعلم (دراسة نقدية)	١٩٨٦	دولف رايسر	د . سلمان الواسطي
٩ ـ بلاد الثلوج (رواية من الادب الياباني)	١٩٨٦	يوسوناري كاواباتا	لطفية الدليمي
١٠ ـ مدن لا مرئية (رواية من الادب الايطالي)	١٩٨٦	ايتالو كالفينو	ياسين طه حافظ
١١ ـ السيدة دالاواي (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	فرجينيا وولف	عطا عبدالوهاب
١٢ ـ جن (رواية من الادب الفرنسي)	١٩٨٦	الان روب غرييه	د . سعيد علوش وخديجة بناني

١٣ ـ عطيل (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٤ ـ هاملت (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٥ ـ شكسبير والانسان المستوحد (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جانيت ديلون	جبرا ابراهيم جبرا
١٦ ـ الحداثة (الجزء الاول) (دراسة نقدية)	١٩٨٧	مالكم برادبري وجيمس ماكفرلن	مؤيد حسن فوزي
١٧ ـ صناعة المسرحية (دراسة نقدية)	١٩٨٧	ستيوارت غريفتش	عبدالله الدباغ
١٨ ـ القطار السريع (رواية من الادب الالماني)	١٩٨٧	ارمكارد كوين	اقبال ايوب
١٩ ـ الازهار البرية (مجموعة قصص قصيرة من الادب الامريكي)	١٩٨٧	ارسكين كالدويل	علي الحلي
٢٠ ـ حبة قمح (رواية من الادب الافريقي)	١٩٨٧	نغوغي واثيونغو	سلمان حسن ابراهيم
٢١ ـ قبو البصل (قصص قصيرة من الادب الالماني)	١٩٨٧		د . سامي حسين الاحمدي
٢٢ ـ معجم التعابير الاجنبية في اللغة الانكليزية	١٩٨٧	ب . أ.فثيان	سمير عبدالرحيم الجلبي
٢٣ ـ مصطلحات المؤتمرات	١٩٨٧	جان هيربرت	سمير عبدالرحيم الجلبي
٢٤ ـ الثعلب (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	د.هـ لورنس	نمير عباس مظفر
٢٥ ـ مذكرات مالوان عالم الاثار وزوج اجاثا كريستي	١٩٨٧	ماكس مالوان	سمير عبدالرحيم الجلبي
٢٦ ـ الرجل العاشر (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	غريم غزين	هادي عبدالله الطائي

٢٧ ـ النفق (رواية من الادب الاسباني)	١٩٨٧	ارنستو ساباتو	مروان ابراهيم صديق
٢٨ ـ حوار الرؤية (دراسة فنية)	١٩٨٧	ناثان نوبلر	فخري خليل
٢٩ ـ ملحمة رامايانا (من الادب الهندي)	١٩٨٧	ر. ك. نارايان	د. جوزيف نادر بولس
٣٠ ـ جويس (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جون كروس	عبدالوهاب الوكيل
٣١ ـ الورقة الخضراء (مختارات شعرية من الادب السوفيتي المعاصر)	١٩٨٧	ايغور يرماكوف	د. عباس خلف
٣٢ ـ الخطوات الضائعة (رواية من ادب امريكا اللاتينية)	١٩٨٧	اليخو كاربنتير	سالم شمعون
٣٣ ـ الانطباعية (دراسة فنية)	١٩٨٨	جان ليماري	فخري خليل عزيز
٣٤ ـ ايلول بلا مطر (قصص قصيرة من الادبين الانكليزي والامريكي)	١٩٨٨		جبرا ابراهيم جبرا
٣٥ ـ الموسوعة المسرحية	١٩٨٨	جون رسل تيلر	سمير عبدالرحيم الجلبي
٣٦ ـ اللغة في الادب الحديث (الحداثة والتجريب) (دراسة فنية)	١٩٨٨	جاكوب كورغ	ليون يوسف وعزيز عمانوئيل
٣٧ ـ بحر ساركاسو الواسع	١٩٨٨	جين ريز	فلاح رحيم
٣٨ ـ المعنى الادبي	١٩٨٨	ويليم راي	د. سموئيل يوسف عزيز

هذا الكتاب:

يقدم (سيتن لويد) في كتابه (فن الشرق الادنى القديم) عرضا شاملا، لحضارة بلاد الشرق الأدنى في مجال الفن مؤكدا، بالدراسة والتحليل، انه في الوقت الذي ازدهرت فيه حضارة وادي الرافدين ووادي النيل، كانت اوروبا على مفترق الطرق لاتتبين طريقها السياسي او الفني او الاجتماعي. وفي الوقت الذي كانت فيه اثينا قد ازدهرت مركزاً للثقافة الغربية والحضارة الاوروبية فان بلاد الرافدين ومصر كانتا تتمتعان بارث فني يعود الى خمسة وعشرين قرنا من التطور والتقدم في المجالات الفنية كافة. ويشير الكاتب الى ان فناني بلاد الرافدين ووادي النيل لم يتركوا مظهرا من مظاهر التعبير الصوري الا اتكبوا على دراسته واستثماره استثمارا ناجحا وحققوا بعد ذلك انجازات فنية رائعة خلدها الزمن عبر العصور. ثم يلخص الى القول اننا اذا اردنا فهم الارث العظيم من الاثار الفنية الخالدة التي تركها فنانو بلاد الرافدين ووادي النيل فان نظرة بسيطة الى آثار هذين البلدين ـ سواء أكانت الموجودة منها في مواقعها القديمة ام نقلت الى العديد من المتاحف العالمية ـ تكفي للدلالة على عظمة اولئك الفنانين.

لقد الف (لويد) كتابه هذا وهو غير بعيد عن منطقة الشرق الأدنى، بل بلاد الرافدين بخاصة. فهو استاذ في اثار جنوب غربي اسيا في معهد الاثار بلندن وعمل مستشارا في بعثة استكشافية في مصر ثم انتقل الى العراق وعمل فيه ثمانية اعوام وبعد ذلك توجه للعمل في التنقيبات في جنوب تركيا. الا انه عاد ثانية الى العراق عام ١٩٣٩ وعمل مستشارا في دائرة الاثار وقضى الاعوام العشرة اللاحقة بين المتحف العراقي والتنقيب عن الاثار.

السعر: ديناران

دار المأمون للترجمة والنشر